

# Corpo, fábrica do sensível

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2015/2016

Nádia Henriques Luís

Orientação: Doutora Architecta Marta Cruz



Aos meus pais,





Agradeço,

à Professora Doutora Marta Cruz pela generosidade e dedicação,

à Gina, à Luísa, à Sara, à Mariana e ao Belo.

Nota 1: a presente dissertação não foi escrita de acordo com o novo Acordo Ortográfico.

Nota 2: para uma leitura mais fácil todas as citações foram traduzidas livremente pela autora.

Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière escreve que pela “noção de ‘fábrica do sensível’, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de actividades humanas”. Continua Rancière, “mas a ideia de “partilha do sensível” implica algo mais. (...) Um mundo comum (...) é sempre uma distribuição polémica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis.”<sup>1</sup>

1 - RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível. Estética e política*; trad. Vanessa Brito, Dafne Editora, Porto, 2010, p. 16

## RESUMO

Inicia-se este trajecto olhando a materialidade da arquitectura, atravessa-se a matéria para conhecer as suas qualidades, a ressonância que se faz entre duas matérias, a que a arquitectura compõe e a do nosso corpo.

<sup>2</sup> Atravessa-se a matéria para chegar ao íntimo do corpo vivo que a percebe, para ir ao encontro de um corpo cuja sensibilidade existe em continuidade com as coisas do mundo e que tenta organizar a seu jeito o espaço por onde se move. Um corpo que se constrói nos prolongamentos nesse meio em que se movimenta, e que se constrói no dia-a-dia, nas memórias, sonhos, hábitos e desabituções, afectos, desejos. Mais do que uma obra material, a casa, na qual se centra esta pesquisa, não se faz sem essa outra matéria expressiva, que só pode ser construída com o corpo que a habita.

Este corpo de que se quer falar é um corpo vasto, mesmo quando individual. A sua individualidade é tecida pelas inúmeras relações geradas no seu movimento. Corpo que se expande e se refugia; que organiza/desorganiza a sua identidade. Corpo que se faz duma imensidão em que a casa é abrigo.

Assumir a casa como território de realização de um corpo que é único nas suas qualidades, seja ele individual ou colectivo, é reconhecê-la fora do campo da objectividade. Assim, propõe-se aqui recolher elementos que possam contribuir para a disciplina e a prática da arquitectura, na construção do território de realização pessoal, elementos que possam servir na construção da casa de um corpo móvel e poroso, um corpo em continuidade com a matéria, com outros corpos.

## ABSTRACT

This journey begins by looking at the materiality of architecture, we go through the matter to know its qualities, the resonance that is made between two materialities, the one which architecture composes and the other of our body.

Through the materiality we get inside of the living body that perceives it, to find a body whose sensitivity exists in continuity with things in the world and trying to organize its way the space where it moves. A body which is built by its extensions in the environment in which it moves, and it builds on a day to day in its memories, dreams, old habits and new ones, affections, desires. More than a physical thing, a house can not be done without that other significant matter, which can only be constructed by the body that inhabits it.

The body we speak about is a very large body. Even when being individual, it's identity is made up by countless relations generated on its movement. A body which expands and gets sheltered, that organizes and disorganizes its identity. It is made of an immensity the house shelters.

Taking home as a territory of creation of a unique body, in its difference, individual or collective, is to recognize that it can not be a objective matter. What is proposed here is to gather some elements that can be a contribute to the practice of architecture, in the construction of the personal realization territory. Elements that can fit a house, a mobile and porous body, in continuity with the matter, with other bodies.

**CONTEÚDOS**

INTRODUÇÃO	12
CORPO DE IMAGINAÇÃO	20
Mapeamento da imaginação	25
Mapeamento da imaginação (1) sentidos	28
imaginação material	34
decisões tácteis	40
Mapeamento da imaginação (2) memória	46
herança sensível	46
memória e criatividade	50
reciclagem	52
 CORPO DE MOVIMENTOS	 58
Permanência das formas	60
Organização de movimentos	63
Movimento de fora para dentro	
corpo-medidor	66
determinação do movimento	71
Movimento de dentro para fora	
viagem do corpo e da casa	83
corpo de sensações	87
tempo de produção e tempo de recepção	89
banalidade e intensidade	93
“microdecisões”	99

CORPO DE LIGAÇÕES	104
Ligações e organização	
metáfora mundo-espuma	107
metáfora rizoma	109
ligações etéreas	110
Ligações heterogêneas	
ligações individuais	116
co-isolamento	119
intimidade alargada	122
atmosferas	128
natureza e artifício	131
EPÍLOGO	139
RECURSOS	
Bibliografia	147
Índice de Imagens	150

## INTRODUÇÃO

Em *Saber ver a Architectura*, Bruno Zevi (1918-2000) começa por referir o desinteresse pela arquitectura relativamente às outras artes, devido, em parte, à falta de inteligibilidade do comum discurso especializado. Sendo habitar um exercício subjectivo e colectivo, e estando a arquitectura absolutamente envolvida nesse exercício, mantê-la num discurso fechado será diminuir o seu real valor comum e, de certo modo, manter oculta a sua influência na subjectividade de cada um. Num sentido contrário se procurará aqui um entendimento da arquitectura enquanto, como a coloca Alvar Aalto, “fenómeno síntese, abrangendo praticamente todos os ramos da actividade humana”<sup>1</sup>, e por se associar, não só a temas comumente relacionados com a investigação da arquitectura mas também a outras áreas que possam informar a sua prática e que fazem transitar os limites da sua disciplina.

A exigência de uma qualquer pesquisa e de uma prática passa, primeiramente, por colocar a questão a que vem tentar responder, para esse primeiro passo recorremos a Alvar Aalto: sobre a arquitectura, diz o arquitecto que o seu “objectivo é colocar o mundo material em harmonia com a vida”<sup>2</sup> - e é, pois, neste fundamento da arquitectura que se vem ancorar esta investigação.

Uma fundamentação que coloque a harmonia na finalidade da arquitectura revela, por outra parte, a possibilidade desta se manifestar como obstáculo. Na certeza de sermos incapazes de circunscrever os dados que nos encaminhem para um tal caminho harmonioso, ou que nos desviem de tais obstáculos, podemos contudo desenvolver uma familiaridade com o problema colocado, com alguns dos seus afluentes e por certo hesitar sobre eles, afinal, construir e perguntar não serão muito distantes.

Diz António Damásio (1944-...), neurocientista português, que “a natureza tratou de nos proporcionar uma mais valia: o equipamento inato de regulação da vida não está desenhado para produzir um estado neutro, a meio caminho entre a vida e a morte. Pelo contrário a finalidade do esforço homeostático (do corpo) é produzir um estado de vida melhor do que neutro, produzir aquilo que identificamos como bem-estar.”<sup>3</sup>

Comandada a vida por esse exercício, vemo-nos, nos últimos anos, num aumento de interesse “por objetos, coisas, ou mais alargadamente, atores não humanos - num gradual afastamento de questões ligadas ao texto, linguagem ou discurso que dominaram as últimas décadas, ou, como se diz também, um desaparecimento do ser humano como o ponto de referência central para pensar o mundo.”<sup>4</sup> Nisto, dá-se também uma espécie de emancipação do corpo, um corpo

1 - AALTO, Alvar, *A humanização da arquitectura* in *Teoria e crítica de arquitectura: século XX* / coord. José Manuel Rodrigues; selecção Ana Tostões, Jorge Figueira, José António Bandeirinha...[et al.], Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2010, p. 201

2 - idem, *ibidem*

3 - DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa*. Europa-América, Mem Martins, 2003, p.51/52

4 - PEREIRA, Godofredo, *Objectos Selvagens*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 9



que emerge no meio das questões da linguagem. Uma forma de olhar o corpo que perturba a firmeza de uma história ocidental que, no seu interesse pelos assuntos da alma, se fez uma história descarnada.<sup>5</sup>

Para o objectivo aqui proposto, o corpo, pelo qual experimentamos o mundo, pelo qual experimentamos a arquitectura, vem colocar-se no centro desta pesquisa. É a partir dele e para ele que construímos. Encontramos, como escreve J. Pallasmaa, “uma forte ressonância e correspondência inconsciente entre as imagens da casa e o nosso próprio corpo com os seus órgãos sensoriais e funções metabólicas (...), a casa é uma metáfora do corpo e o corpo é uma metáfora da casa”<sup>6</sup> - essa metáfora, mostra-nos a história, não é definitiva, a casa intervém na reconfiguração do corpo; o mesmo acontece no sentido contrário, o corpo reconfigurado intervém na (des)organização da casa. A casa será como um interior desdobrado para o exterior, como “pele que se volta sobre si própria”. E essa pele tem qualidades. “Um arquitecto precisa de saber o que é um corpo e se é uma casa em Portugal, tem de saber o que é um corpo português.”<sup>7</sup>

Com o foco assente nas dinâmicas que acontecem entre corpo e arquitectura, somos levados além de um encerramento da arquitectura como simples fenómeno plástico autónomo, a um entendimento de uma história do corpo que não se faz à parte da história do artifício, que ele mesmo constrói. Uma maneira de ser do corpo inseparável de uma maneira de construir, e de fazer arquitectura.

A procura pelo bem-estar, em que o corpo se vê empenhado, assume neste século um nível de urgência sem par no que a história nos conta. Neste contexto, Félix Guattari aponta para que “apenas uma experiência bem sucedida de novo habitat individual e coletivo traria consequências imensas para estimular uma vontade geral de mudança” e, neste contexto, faz notar a necessidade de um trabalho duplo: “de ecologia social e mental”. Um trabalho de “ecologia social” em que “sem uma reorientação dos meios e sobretudo das finalidades da produção, é o conjunto da biosfera que ficará desequilibrado e que evoluirá para um estado de incompatibilidade (...) com a vida humana (...)”<sup>8</sup>, a par de um trabalho de “ecologia mental” referente à fragilidade do sujeito contemporâneo, cujas capacidades criativas se vêem perturbadas num ambiente que padroniza.

5 - Um olhar sobre o corpo que traz à memória uma passagem de Nietzsche: “O Eu aprende a falar cada vez mais honestamente, e quanto mais aprende, tanto mais encontra palavras honrosas para o corpo e para a terra. (...) Foram doentes e moribundos que desprezaram o corpo e a terra e que inventaram as coisas celestes e as gotas de sangue redentoras (...). Doravante afastados do seu corpo e desta terra se imaginaram esses ingratos. No entanto, a quem deviam eles o espasmo e o deleite do seu afastamento? Ao seu corpo e a esta terra.” Continua “instrumento do teu corpo é também a tua pequena razão, meu irmão, a que tu chamas ‘espírito’, um pequeno instrumento e um brinquedo da tua grande razão.” NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, trad. Paulo Osório de Castro, Relógio d’Água, Lisboa, 1998, p. 36/38

6 - PALASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*. Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 173

7 - GIL, José, *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*. Athena. Lisboa 2010, p. 103

8 - GUATTARI, Felix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*; trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leao. Editora 34, 1992, p. 172

Coloca-se o corpo no centro e com ele estas mesmas necessidades para as quais Félix Guattari aponta. Por outras palavras, a necessidade de cuidar das experiências singulares, próprias de um corpo, e a de pensar as suas relações dentro de um corpo maior dos “territórios existenciais da humanidade” tal como “da animalidade, das espécies vegetais, dos valores incorporais e dos sistemas maquínicos”<sup>9</sup>. Pensar a arquitectura a partir de um foco simultâneo sobre a experiência individual e sobre a experiência conjunta.

Com vista a este propósito, esta dissertação divide-se em três momentos, aos quais cabe, mais do que estabelecer uma leitura linear, perseguir um entendimento cruzado. Adianta-se, desde já, o que envolve cada um desses momentos:

## 1. CORPO DE IMAGINAÇÃO

Sobre o corpo-que-imagina e a arquitectura como parte desse corpo, simultaneidade em que aquilo que o corpo constrói será não só reflexo, mas também integrante e transformador do imaginário, e que nos permite dizer que, na batalha travada entre um imaginário que se fecha e um imaginário criador, a arquitectura terá, então, o seu contributo.

O primeiro contributo que se faz notar é o do seu envolvimento naquilo a que, segundo J. Pallasmaa, Roland Barthes chama à cultura pós-moderna: a “civilização da imagem”. A imagem a que nos referimos é a visual<sup>10</sup>. Na sua reprodução exaustiva, grandemente potenciada pelos media encontramos uma forte contribuição na construção de uma imaginação homogénea, quer por em toda a parte se verem repetidas as mesmas imagens, as mesmas mensagens, quer por manterem endereçada a nossa atenção ao território das aparências. Neste contexto, a prática da arquitectura vê-se também, muitas vezes, envolvida em “processos de instrumentalização, que pretendem a sedução instantânea para fins económicos e utilitários.”<sup>11</sup> Dá-se prioridade ao impacto directo sobre a retina, esquecendo-se o corpo maior em que ela existe, desatenta-se sobre a enunciação subjectiva que produz pelas suas imagens. A arquitectura não será apenas suporte de acções que se possam decidir à parte daquilo que materializa, ela é determinante no desencadear dessas acções, assumindo de certa maneira uma função de verbo.

Os perigos que um comprometimento primeiramente remetido ao que é visível pode levantar, conduz à busca de instrumentos para uma arquitectura que se entenda além do objecto que torna concreto: uma arquitectura capaz de reconhecer a sua intromissão num corpo de sensibilidade; capaz de se ver além do “jogo sábio,

9 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op.cit., p. 162

10 - Aristóteles associava a imagem à representação mental do objecto real, adquirida pelos sentidos, a imagem não seria estritamente do domínio visual.

11 - PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*; trad. Carles Muro Soler, Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição, 2014, p.113

correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz”<sup>12</sup>, e de colocar na vez dos volumes, os corpos com vida como protagonistas.

Num entendimento da arquitectura que se faz pela aproximação ao corpo, encontramos sustento em duas linhas: uma que se faz na exploração do corpo multissensorial, emaranhado numa relação com a materialidade da arquitectura; outra que, por encontrar na construção de uma imagem desarticulada com o passado motivos para a alienação do corpo - corpo que não se reconhece perante a novidade instantânea produzida pela arquitectura - toma a memória como outra coordenada a seguir - a memória, também ela veículo de percepção de uma experiência além da visibilidade das coisas.

#### Referências:

Para um alinhamento destas primeiras questões, como de todo o trajecto do trabalho, terão sido estruturantes as leituras do filósofo francês Félix Guattari (1930-1992) e do arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa (1936-...).

Do primeiro terá sido relevante a argumentação da necessidade de “re-singularização”<sup>13</sup>, de uma cidade subjectiva que supere a cidade das formas impermeáveis à singularidade. Escreve F. Guattari que uma “ordem (...) ‘mutante’ poderá nascer do caos actual das nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver”<sup>14</sup>, na construção da qual o arquitecto desempenhará um papel importante. “A complexidade da posição do arquitecto e do urbanista é extrema mas apaixonante (...) cabe-lhes pilotar, pelo seu projecto (dessin) e sua intenção (dessin), decisivas bifurcações da cidade subjectiva. Ou a humanidade através deles reinventará seu devir urbano, ou será condenada a perecer sob o peso do seu próprio imobilismo”<sup>15</sup>.

Em J. Pallasmaa, no seu discurso em torno da dominância da visão, encontra-se alguma familiaridade com F. Guattari, na proposição de uma “imagem poética”, uma “imagem corpórea”<sup>16</sup> que tome uma direcção divergente da padronização. A crítica que tece sobre a prática actual da arquitectura, presente nas suas várias obras escritas insistentes na ideia de um corpo e de uma arquitectura de propriedades sensíveis, será incentivo para pensar sobre as relações entre corpo, arquitectura e imaginação.

Na pesquisa sobre o corpo, o humano, não se ignora a abordagem científica, nomeadamente, a passagem por António Damásio terá alimentado uma perspectiva que parte de um corpo composto de emoções e de memórias e da sua relação com a arquitectura.

Ainda neste primeiro capítulo, será uma referência importante o arquitecto

12 - LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*; trad. Ubirajara Rebouças, Editora Perspectiva, São Paulo, 6ª edição, 2009, p. 13

13 - termo usado por Felix Guattari in *Caosmose: Um novo paradigma estético*

14 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op.cit., p. 178

15 - idem, ibidem p. 175

16 - expressões de J. Pallasmaa

suíço Peter Zumthor (1943-...). A sua prática, que terá por prioridade as questões materiais, concretas, afasta-se de questões de linguagens e estilos passageiros; sendo pessoal e única será importante não tanto como método como para dar corpo à pesquisa.

## 2. CORPO DE MOVIMENTOS

O segundo capítulo, na sequência do primeiro, vai ao encontro do espaço da imaginação individual.

No grande gesto que organiza o território, e a cidade, na arrumação dos corpos e na determinação das formas, faz-se do corpo objecto e esquecem-se as características próprias de cada um desses corpos. Esquecem-se, por um lado, as suas propriedades sensíveis, de que se trata não de “uma questão de linhas, mas de carne e calor”<sup>17</sup>. Esquece-se por outro lado, na imutabilidade e determinação dessas linhas, de que o corpo, enquanto núcleo de acção, se faz de movimentos, e de movimentos distintos que lhe conferem a sua individualidade.

A régua da arquitectura encontra familiaridade com a forma de medir qualitativamente o corpo. Na maneira de medir moderna, a exemplo, há nas formas de habitação colectiva e na elaboração de uma habitação repetível familiaridade com um corpo-tipo; a casa-máquina, uma casa funcional para um corpo que se entende funcional, é expressão disso.

Por outro lado, na inversão deste gesto que organiza de fora para dentro, desde a grande escala, encontra-se a hipótese de um modo de medição mais justo, um gesto que se concretiza de dentro para fora, desde a subjectividade, e que tenta escapar a esse movimento intrusivo que chega de fora. Um medir não tanto de proporções como de sensações, de aproximações e distanciamentos.

### Referências:

Do contacto com a técnica de dança de Steve Paxton<sup>18</sup> terá vindo a motivação para desenvolver este segundo capítulo numa perspectiva que parte do movimento. A evolução a-paralela dos movimentos que se fabricam em cada uma das actividades humanas torna pertinente pôr aqui em relação a escrita dos movimentos do corpo na dança (o corpo despido de artificios) e do corpo com o artifício-casa, que será apoio no desenvolvimento do discurso em torno do movimento enquanto fenómeno subjectivo.

17 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Editorial Caminho, Alfragide, 2013, p.414

18 - Steve Paxton (1939, Arizona); foi um dos fundadores do grupo norte-americano Grand Union que no início dos anos 70 começa a desenvolver a técnica Contacto Improvisação, dança que tem por base, como o próprio nome indica, a improvisação. A solo, em dupla ou em grupo. Sem movimentos previamente coreografados, o peso do corpo é um elemento chave para que a dança aconteça. Um dos objectivos desta técnica é que cada movimento seja executado de forma consciente.

No quadro da prática da arquitectura é, essencialmente, na obra da dupla de arquitectos franceses Lacaton & Vassal, e principalmente no dispositivo estufa<sup>19</sup>, que encontraremos espaço para percorrer algumas questões que emergem na dinâmica da modelação mútua de corpo e casa, construção em movimento.

### 3. CORPO DE LIGAÇÕES

Este terceiro capítulo constrói-se a partir de um entendimento desindividualizado do corpo. O corpo é permeável. Boca, nariz, olhos, ouvidos, pele, tudo são entradas que o colocam numa relação de continuidade com o mundo. O indivíduo, enquanto tal, não existe à parte de todo o resto, é no contacto que ele emerge. Faz-se de contágios, e deles faz o seu imaginário.

Se, a evolução tecnológica, e a dissolução de barreiras físicas e culturais que ela permite a uma escala global, pode ser tomada como agente de fenómenos de homogeneização, pode, por outro lado, ser vista como agente de conexão. Se, por um lado, instrumentalizada pelo mercado manipula e padroniza, por outro, possibilita a comunicação a uma escala planetária que é corrosiva de limites territoriais. Paradoxalmente, é homogeneizante, e é, colocando em relação imaginários que antes não se tocavam, criadora de diversidade. Neste sentido, a percepção de uma existência em rede, de uma identidade móvel e mestiça e a sua manifestação transversal à arquitectura, é tomada como objecto deste último capítulo.

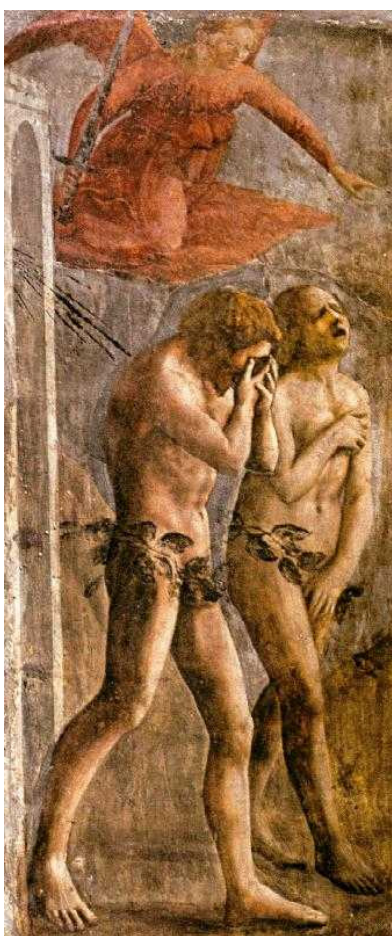
#### Referências:

Na obra de Lacaton & Vassal encontra-se, novamente, espaço para estas questões: o dispositivo estufa - ou espaço-extra, designação de que faremos uso ao longo da dissertação -, expectante da apropriação do habitante e possibilitador de uma relação controlável e generosa com o exterior revela a vontade de participação no contexto em que se insere.

Para a constituição deste último capítulo terá sido também importante o encontro com o filósofo alemão Peter Sloterdijk (1947-...), nomeadamente com a sua obra *Esferas*, pela perspectiva que coloca a vida como um exercício de formar esferas de conforto, espaços que são sempre compartilhados.

Por fim, uma última referência é devida ao fascinante *Atlas do Corpo e da Imaginação* do escritor português Gonçalo M. Tavares (1970-...), estruturante ao longo de todo o trabalho.

19 - o uso do sistema construtivo habitualmente utilizado em estufas agrícolas marca presença desde o primeiro projecto de habitação *Maison d'habitation économique Prototype Dwelling* (1992)



il. Masaccio, pormenor de *Expulsão do Paraíso*, 1423



## I. CORPO DE IMAGINAÇÃO

Desloca-se a atenção do objecto arquitectónico para aquele que será o objecto da arquitectura e, irremediavelmente, dá-se um encontro com as suas várias dimensões. O corpo é carne e é pensamento, é, na sua sobreposição, imaginação, - e é em tudo isto salvo da condição de objecto em que o coloca rotineiramente a arquitectura. Nas trocas entre carne, pensamento e arquitectura, que temos por hábito distinguir entre materiais e imateriais, encontramos-nos nessa dimensão do imaginar, de um corpo-que-imagina e que constrói imagens. Imagens que sendo percebidas constroem um corpo. Corpo e arquitectura encontram-se assim num mesmo tecido, nesse a que Merleau Ponty chama de “carne do mundo”<sup>20</sup>, na coincidência em que um modela o outro.

A consideração do corpo enquanto ponto de ancoragem desta exposição terá encontrado o seu catalisador na observação da prática arquitectónica actual, nomeadamente, daquilo que ela partilha com os meios de produção e manutenção de um meio consumista e padronizador.

Na época de consumo em que nos encontramos faz-se notar uma dominância visual que é transversal a diferentes actividades do modo de habitar humano: no espectáculo, no turismo, no vestir, no uso dos dispositivos mediáticos (dentro e fora do domínio doméstico), e até na comida, a visão tem um relevo prioritário na forma como o homem se relaciona com as coisas que fazem parte da sua vida. Um consumo acelerado e incessante de imagens alheadas e fragmentadas, que por meios diversos se convidam ou se fazem convidadas na nossa imaginação, e que, de acordo com J. Pallasmaa, desvia de um estado de profunda atenção onde se pode gerar a intimidade do corpo com as coisas do mundo. A arquitectura não passa impune a este tipo de relação. Envolvida numa supremacia da visão, a prática da arquitectura tende a procurar, sobretudo, impressionar pela aparência; deixando-se muitas vezes guiar pelas leis do mercado, sustentando-se em habilidades concretizadoras de imagens que facilmente consigam captar a atenção.

É neste contexto que J. Pallasmaa aponta para uma certa mudez da arquitectura contemporânea. A crítica que faz cair sobre a arquitectura que se faz por estes dias é a de que “todos [os edificios] dirão o mesmo, ou seja (...) nada.”<sup>21</sup>

20 - “Na sua derradeira obra, *O Visível e o Invisível*, (...) Merleau-Ponty estava a esforçar-se por encontrar uma nova maneira de falar que exprimisse esta consanguinidade do animal humano e do mundo que ele habita. Nela escreve menos sobre ‘o corpo’ “ (direccionado essencialmente ao corpo humano “ e começa a escrever, em vez disso, sobre a “Carne” colectiva, que significa simultaneamente a *nossa* carne e a ‘carne do mundo’.”; DAVID, Abram, *Magia do sensível*, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano; trad. João C.S. Duarte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1ª edição, 2007

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, p. 67

21 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*; trad. Albert Fuentes, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 63



Paradoxalmente, comunicando directamente ao olho, a sua mudez parece residir na interrupção de vínculos existenciais com o corpo. Quer-se com isto dizer que, se por um lado, em proveito do poder atractivo da novidade e do espanto, causa ruído visual, por outro, pouco nos terá a dizer sobre as nossas memórias ou mesmo sobre as nossas ideias de futuro. A respeito desta mudez, J. Pallasmaa escreve, citando Igor Stravinsky, que “o capricho individual e a anarquia intelectual (...) isola o artista dos seus semelhantes e condenam-no a aparecer aos olhos do público na qualidade de monstro: monstro de originalidade, inventor da sua linguagem, do seu vocabulário (...). O uso dos materiais já experimentados e das formas estabelecidas está-lhe comumente proibido (...). A sua arte torna-se verdadeiramente única, no sentido da sua falta de comunicabilidade”<sup>22</sup>. Na arquitectura, que rumo ao encontro e da originalidade individualizada e da novidade são as lembranças e o sonho comum que são omitidos. Pela via do consumo rápido e óptico, é o corpo que se distancia, desvalorizam-se as suas diferentes dimensões; remete-se o corpo a lugar de espectador e a arquitectura a objecto excludente.

Na experiência das superfícies em que nos coloca o domínio visual, superfícies planas, sem a profundidade das memórias ou a altura do sonho, é a própria experiência de beleza que se perturba. A beleza que, segundo J. Pallasmaa, terá a sua origem na “fusão da percepção e do desejo, da realidade e da idealização, da observação e da compaixão”<sup>23</sup>, acontecimentos que não terão lugar numa experiência superficial. A beleza enquanto experiência sincera e individual, “diferente daquela que se estabelece como convenção social de estilo”<sup>24</sup>, e cuja perda será sinal de desequilíbrio. A beleza enquanto princípio biológico. A beleza que por contraste à fealdade “é um convite à aproximação”<sup>25</sup>. A “fealdade” diz-nos Gonçalo M. Tavares, será por sua vez, “em qualquer elemento (...) a determinação de uma distância entre observado e observador: afasto-me do que é feio, aproximo-me do que é belo. A beleza (...) é uma sedução, a fealdade uma ameaça, convite para que os observadores se afastem (...). O corpo face ao feio perde (...) “vontade de poder”, (...) poder “de afectar e de ser afectado”. A beleza é, então, uma questão de energia, uma questão de intensidade. O feio é pouco intenso, o belo é intenso: excita, afecta.”<sup>26</sup>

Pelo afastamento do corpo, pela aleatoriedade das imagens que se formam

22 - STRAVINSKY, Igor apud PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, p. 37

23 - PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p. 48

24 - idem, ibidem

25 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. op. cit., p. 51

26 - idem, ibidem

e carregam por sua vez um papel formador, coloca-se em causa a capacidade de afecção da arquitectura, coloca-se em causa o nosso sentido empático e, com ele, os moldes da nossa imaginação.<sup>27</sup>

A vivermos num mundo imaginado, um futuro presente melhorado parece depender verdadeiramente da saúde da nossa imaginação. A sentença que nos chega por meio de Gonçalo M. Tavares é a de que a “história não termina enquanto a imaginação estiver à frente da matéria, e este à frente significa: enquanto existirem mais possibilidades na cabeça humana que no planeta material”<sup>28</sup>. Dentro do senso comum, o que se entende por imaginação, traz consigo, uma conotação de desvio da consciência, como coisa fantasiosa que não se pode verificar na realidade, contudo, se a entendermos numa relação estreita com a percepção, como mistura de dados do interior e do exterior da qual se faz o pensamento, há uma distância entre o real e o imaginário que é reduzida. “Há muito se sabe, aliás, que todas as invenções materiais são uma forma de dar razão à imaginação; é dar racionalidade ao que parece irracional. Mais do que isso: dar materialidade ao imaterial: pôr tijolos no espaço das ideias.”<sup>29</sup>

Fala-se de uma imaginação que surge no cruzamento e transfiguração de memórias e projecções, que convoca “esquemas corpóreos, metáforas que organizam e relacionam informação”<sup>30</sup>; um processo que será então meio de regenerar o mundo, processo pelo qual “o real dá lugar a uma experiência imaginativa que finalmente regressa ao mundo da vida.”<sup>31</sup>

E, sendo então isto a imaginação, talvez nos seja permitido dizer que “toda a realidade se produz unicamente pela imaginação (...) essa acção que forma a base que torna possível a nossa consciência e a nossa vida”<sup>32</sup>. E a ser assim, aquilo que construímos *lá fora* no mundo será inseparável daquilo que construímos no campo das ideias e das sensações.

Operando sobre os materiais, a arquitectura não é indiferente às imagens que se formam em nós, que nos formam. Os corpos, os nossos e os da arquitectura encontram-se nesse tecido uno da “carne do mundo”, aí onde a arquitectura pode assumir um papel homogeneizante, pelo qual “se esbatem” as diferenças “entre as

27 - citando J. Pallasmaa :“utilizamos os nossos corpos como um padrão que nos permite penetrar na experiência do outro. Isto suporta a polémica (...) de que as raízes da empatia se encontram no corpo”; PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit. p. 84

28 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. op. cit., p. 387/388

29 - idem, ibidem, p. 388

30 - PALLASMAA, Juhani, *Juhani, Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. op. cit., p. 38

31 - idem, ibidem

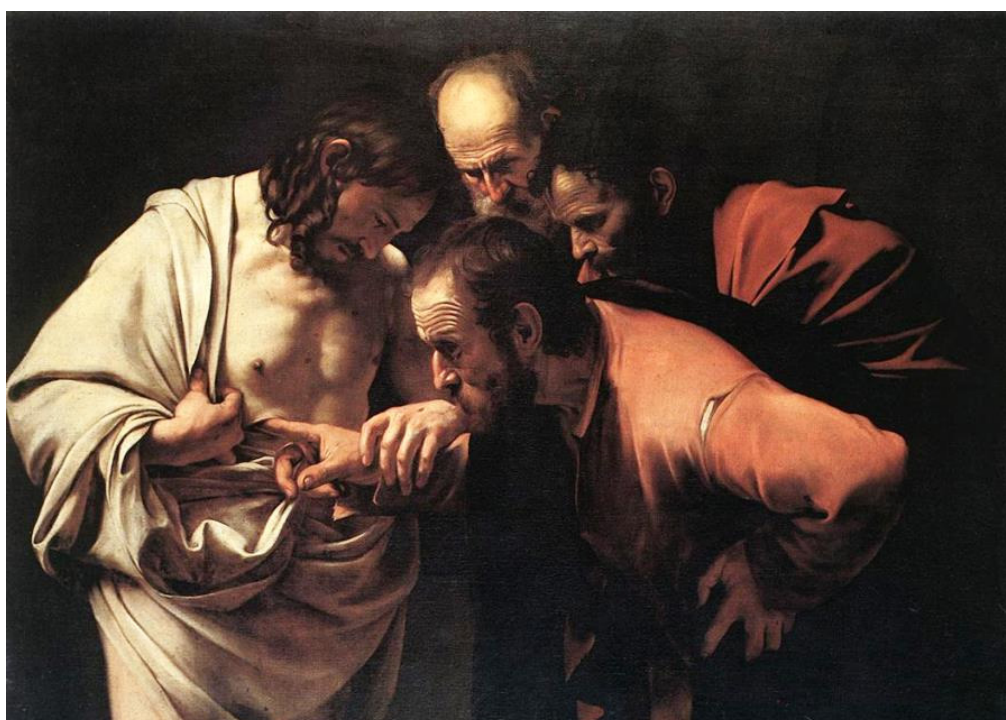
32 - idem, ibidem, p. 39

coisas e os homens”<sup>33</sup>, ou aí onde pode, por outro lado, contrariar essa indiferenciação e imobilismo; responder ao desafio de se fazer permissora de “uma imaginação generosa, desinteressada e genuinamente curiosa”<sup>34</sup>; o desafio de “não querendo educar,” [poder apenas proporcionar] “ambiente e estímulos, (...) procurando tão largo pensamento que todos os outros nele caibam”<sup>35</sup>. No fundo, a exigência de se encontrar disponível para o corpo com vida.

33 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op.cit., p.169. F. Guattari alerta ainda para o paradoxo: “tudo circula, as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os chips da informática, as filiais industriais” no entanto, “tudo parece petrificar-se (...) os turistas por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de pullman, de quartos de hotel e vendo desfilar diante dos seus olhos paisagens que já encontraram cem vezes nas suas telas de televisão”.

34 - PALASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p. 24

35 - SILVA, Agostinho, *Textos e Ensaios Filosóficos II*, Âncora Editora, Lisboa, 1999, p. 127



Modos de ver 1.

i2. em cima: gravura de Albrecht Dürer (1471-1528)

i3. em baixo: Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, 1601

## Mapeamento da imaginação

Uma nota sobre a obra do pintor britânico Francis Bacon (1909-1992) parece pertinente para introduzir as guias que continuarão a conduzir este primeiro capítulo. Na pintura do século XX, em que a arte abstracta quer desprender-se da figuração, o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) entende a obra de Bacon como superação dessa via de abstraccionismo, na qual encontramos, por exemplo, Kandinsky ou Mondrian. A atitude de Francis Bacon não é de rejeição absoluta da figura, é antes a partir dela que investe num esforço de romper com a representação mimética do visível, e nesse sentido, as figuras de F. Bacon têm a prudência de não causar uma total estranheza. É a partir de algo reconhecível que investe para uma experiência diferente. À semelhança da ideia de desterritorialização do próprio G. Deleuze, é uma estratégia que compreende a existência de um território primeiro do qual se parte para um segundo, e assim, um distanciamento. Só a partir de um se pode partir para outro.

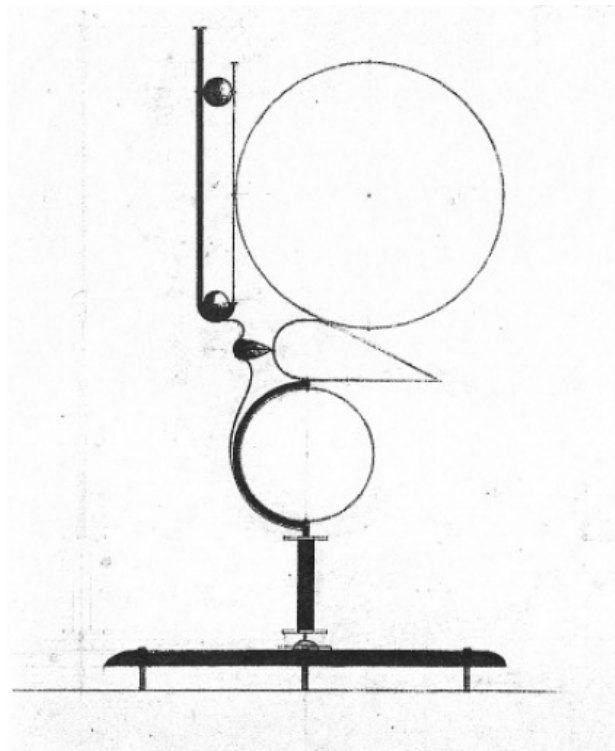
Na pintura de Francis Bacon, G. Deleuze vê um esforço para, mais do que representar formas e ideias, apresentar forças. Se pelo abstraccionismo se privilegia uma via rápida ao cérebro e à intelectualização das coisas, na pintura de Bacon há a sugestão de uma sensação táctil que faz chegar as imagens de forma mais viva, o que vemos não pretende tanto ser uma composição visual, mas conferir à visão uma potência multissensorial.

O investimento que faz no sentido da transposição de convenções da pintura e de uma imagem mais expressiva principia por se aproximar do corpo, simultaneamente, pelas suas memórias e pela sua dimensão háptica.<sup>36</sup>

Estas duas linhas, sentidos e memória, que ganham forma a partir da consideração da obra de Bacon, e que estão de acordo com a procura de uma maior expressividade, encontram correspondência nos dois fenómenos que António Damásio enuncia como essenciais sobre o funcionamento da mente: um será a capacidade de perceber imagens pelo aparelho sensorial, outro a capacidade de as guardar como memória. Um, associa a capacidade de perceber o real ao envolvimento de todo o corpo, contrariando a ideia comum de imaginação enquanto coisa puramente mental ou, de outra forma, estendendo a ideia de mente a todo o corpo. O outro, coloca a cartografia da imaginação como um processo não passivo,

36 - “O termo «háptico», retomado por Deleuze da palavra *haptisch* criada por Riegl, qualifica uma modalidade da relação entre a visão e o tocar ou, mais precisamente, entre o olho e a mão. Ele descreve quatro aspectos da relação entre ver e tocar: o digital, em que a mão, completamente subordinada ao olho, apenas reproduz um espaço óptico ideal e tende a captar as formas segundo um código óptico; o táctil, em que, apesar dessa subordinação, há referências manuais que são de facto virtuais (o contorno, a profundidade, etc.); o manual, quando há insubordinação total da mão em relação ao olho; e finalmente ‘falaremos de *háptico* cada vez que não houver subordinação estreita num sentido ou no outro, (...) quando a vista descobrir em si uma função de tocar que lhe é própria, (...) distinta da função óptica’.”; QUINET, António, *Um olhar a mais - ver e ser visto na psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004, p. 13

aceitando que a inscrição de novas imagens percebidas compreenderá sempre um cruzamento com outras já guardadas, presentes consciente ou inconscientemente, afastando o território da imaginação de uma espécie de palimpsesto das ideias. À luz destes dois fenómenos, sobre os quais não se pretende reunir unanimidade acerca das dependências do território da imaginação, encontra-se orientação para uma aproximação das dinâmicas que envolvem o corpo-que-imagina e a arquitectura.



Modos de ver 2.

i4. em cima: Oskar Schlemmer, *Cabeça Abstracta*, 1923  
i5. em baixo: Francis Bacon, auto-retrato, 1971



## Mapeamento da imaginação (1) sentidos

A hapticidade da obra de Francis Bacon, trazida ao nosso contexto, convida a pensar a interacção sensível no meio atendendo às propriedades hápticas da arquitectura, pela motivação da intensidade e estímulo que a exploração dessas propriedades propõe. Caminha-se assim no sentido da procura de elementos que mais do que para a construção de um espaço objectivável, concorram para que um espaço se componha de sensações. Uma arquitectura que compreenda os vários sentidos e uma experiência mais densa, uma experiência em que a visão possa descobrir valências que não a detenham à superfície.

Nesse propósito encontramos suporte na proposta de Juhani Pallasmaa de uma “imagem corpórea” e de uma arquitectura multissensorial que, em contraponto à privação sensorial tem entre as suas intenções a de tocar nas diferentes dimensões do corpo sensível, tocar-lhe aos vários sentidos, não só os que mais rapidamente nos vêm à memória, mas outros como são exemplo: o sentido de orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala ou iluminação.

Na argumentação do valor de uma “imagem corpórea”, J. Pallasmaa diz que se “as imagens e a imaginação emanciparam a espécie humana (...) não podemos [contudo,] de repente, (...) de seres bioculturais convertermo-nos em seres puramente racionais ou estéticos com uns mecanismos sensoriais e mentais capazes de apreciar o mundo só como experiência intelectual ou estética carente de todo o tipo de conotações existenciais específicas.”<sup>37</sup> Este argumento não pretende ser vestígio de qualquer nostalgia, será, a seu ver, uma hipótese de emancipação que coloca em questão uma maneira de perceber as *coisas que nos rodeiam* e que acontece, predominantemente, através da “máquina óptica” - aquela a que Jacques Rancière dá também o nome de “máquina de ignorância” e que, como “num verdadeiro teatro”, dependendo dos “olhares passivos”<sup>38</sup>, afasta acção e espectador, afastando corpo e vida.

O sentido da visão precisa, por vezes, de distância para captar melhor, mantendo-nos numa experiência em que prevalece a exterioridade. É até comum fecharmos os olhos para ouvir, saborear, lembrar ou pensar melhor alguma coisa; outros sentidos como o tacto parecem fazer parte de nós de outra maneira e permitir uma experiência de maior interioridade, citando J. Pallasmaa: “a vista (...) nomeia, mas a mão (...) conhece.”<sup>39</sup> Por conseguinte, as experiências que melhor guardamos são aquelas que vão além de um estímulo ocular e nos chegam também por outras vias, permitindo que as trocas entre o corpo e o que o toca aconteçam a um ritmo

37 - PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p.163

38 - RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*; trad. João Miranda Justo, Orfeu Negro, 2010, p. 10

39 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op.cit.



mais intenso, um toque aos vários sentidos que reforça a sensação de existência do que é percebido e, simultaneamente, daquele que percebe. E é neste sentido que entendemos a proposta de uma “imagem corpórea” também como resposta àquele que J. Pallasmaa entende ser o papel da arte: o da construção de “uma fortaleza onde se refugiem a unicidade e autenticidade das experiências individuais.”<sup>40</sup>

A questão levantada sobre o peso da imagem visual na arquitectura contemporânea conduz à tentativa de encontrar, ainda que na consciência das suas limitações, raízes mais profundas do que as de uma actualidade consumista, conduzindo-nos assim a uma questão mais antiga: a do dualismo entre corpo e mente.

É da tradição ocidental argumentar que a linguagem e o pensamento são fenómenos imateriais, que existem de alguma maneira, de forma incorpórea. Nos alicerces dessa tradição encontra-se a metafísica grega; a Alegoria da Caverna, conta-nos, ou nós a partir dela, que aquilo que nos chega pelos sentidos são dados imperfeitos, de uma verdade maior. Aquilo que conseguimos perceber mais não será que mera sombra duma verdade desenhada da nossa percepção imediata. Encontra-se também Descartes que, na linhagem de Platão, fazia a distinção entre alma e corpo, e a sua existência para além deste. Este legado do pensamento e as suas interpretações terão, de acordo com Pallasmaa, uma profunda ligação com uma maneira de perceber contemporânea. Rejeitado o corpo sensorial no exercício de perseguição de um conhecimento superior, a visão viria a ser considerada o mais completo dos sentidos, e a sua dominância decisiva no nosso percurso. E, concretamente, no percurso da arquitectura - o Renascimento é exemplo disso. A representação em perspectiva fez do olho o ponto central da percepção, a apreensão e representação do real a partir de um ponto fixo, subordinante.<sup>41</sup>

Contudo, se a tradição nos faz crer que pensamos e comunicamos de forma incorpórea, directamente através de palavras e estruturas linguísticas abstractas, a desconstrução dos seus argumentos e a influência que isso tem nas nossas práticas vem a tornar-se relevante.

40 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op.cit., p. 60

41 - a esta dominância visual Juhani Pallasmaa chega a referi-la como patologia: “Creio que muitos aspectos da patologia da arquitectura actual podem entender-se mediante uma análise da epistemologia dos sentidos e uma crítica à tendência do ocularcentrismo da nossa sociedade em geral, e da arquitectura em particular. A inumanidade da arquitectura e a cidade contemporânea podem entender-se como consequência do nosso sistema sensorial. Por exemplo, as crescentes experiências de alienação, distanciamento e solidão no mundo tecnológico actual podem estar relacionadas com certa patologia dos sentidos. Dá que pensar que sejam justamente os entornos mais avançados tecnologicamente, como hospitais ou os aeroportos, os que muitas vezes geram esta sensação de distanciamento e indiferença.”; PALLASMAA, Juhani, *Encounters: architectural essays*, Rakennustieto, Helsinki, 2012, p. 18/19

António Damásio, nomeadamente em *O Erro de Descartes*<sup>42</sup>, e como o próprio título denuncia, num sentido contrário a Descartes, investe na direcção de um corpo e mente coincidentes. “A mente humana”, escreve António Damásio, “é capaz de perceber um grande número de coisas, e fá-lo na proporção em que o seu corpo é capaz de receber um grande número de impressões”<sup>43</sup>. “De certo modo, retirar a presença do corpo é como retirar o chão em que a mente caminha. A interrupção radical do fluir das representações do corpo que suportam os nossos sentimentos, acarreta uma interrupção radical dos pensamentos que formamos sobre objectos e situações”<sup>44</sup>. Dir-nos-á António Damásio que o cérebro é regulado por imagens de natureza diversa, que poderá ser visual, auditiva, olfactiva, gustativa, etc.; enquanto campo de sensibilidade, é a partir do corpo, das suas capacidades e limitações que experimentamos o mundo, pensar a presença do corpo será admitir-lhe diferentes veículos de percepção, ignorá-los será, de certa maneira, traçar-lhes um limite. É, contudo, de um corpo sem limites precisos de que se quer falar, corpo em que se combinam imagens, pensamentos e sensações. Uma ideia de corpo que se revê nas palavras de Richard Rorty quando diz que se “tivesse sido mais fácil entender o corpo, ninguém teria pensado que tínhamos mente”<sup>45</sup>.

Se nos relacionamos com as coisas do mundo a partir do corpo, reconhecer a nossa existência a partir de um corpo vivo será reconhecer uma base orgânica dos nossos pensamentos. Na versão de Espinosa, “a mente humana não pode perceber nenhum objecto exterior como existindo actualmente excepto através das ideias da modificação (afecções) do seu próprio corpo.”<sup>46</sup> Ou, na versão de J. Pallasmaa, as “obras de arte, literatura ou arquitectura originam-se no corpo do autor e regressam ao corpo através da experiência do observador, ouvinte, leitor da obra ou habitante da casa por meio da imagem artística”<sup>47</sup>, “quando se escreve ou lê um verdadeiro poema faz-se com que os pêlos ericem, os olhos humedecem, a garganta se contraia, a pele formigue e a espinha dorsal estremeça.”<sup>48</sup>

São as cores, texturas, linhas, sons, que encontramos lá fora que fazem a nossa experiência perceptiva e que vão edificando o imaginário. Contudo, faltará à

42 - “Qual foi então o erro de Descartes? Ou, melhor ainda, qual é o erro de Descartes que quero destacar (...). Poderíamos começar por um protesto, censurando-o por ter persuadido os biólogos a adotar, até aos nossos dias, a mecânica da relojoaria como modelo de vida (...)”. DAMÁSIO, António; *O erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano*, Europa-América, Mem-Martins, 2000, p. 435

43 - DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa*, op. cit., p. 108

44 - idem, ibidem, p. 223

45 - RORTY, Richard *apud* PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. op. cit., p. 136

46 - DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa*, op. cit., p. 224

47 - PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. op. cit., p. 47

48 - GRAVES, Robert, *apud* PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. op. cit., p. 47

prática da arquitetura, pela repetibilidade e aleatoriedade, uma maior familiaridade com essa reciprocidade íntima.

Há uma tendência para apontar o fechamento no território racional como cúmplice de um certo imobilismo da imaginação. É de uma simplificação racional que falamos, da auto-designação do homem para colocar o que o rodeia em categorias e atribuir-lhes definições exactas (consensuais pelo menos), mantendo uma distância de segurança da matéria expressiva e misteriosa que o seu pensamento não consegue dissecar. Uma perspectiva crítica, sobre as limitações desse tipo de raciocínio, ganha argumentos simples com Marcel Duchamp. A sua obra *3 stoppages étalon* denuncia a falibilidade do exercício puramente racional na compreensão das coisas do mundo: três fios de um metro cada, deixam-se cair, “fixando cada um na forma accidental obtida, fazendo réguas com o recorte de cada fio após a queda.” Diz Duchamp que se “ ‘um fio direito, horizontal, de um metro de comprimento cai da altura de um metro sobre um plano horizontal deforma-se a seu gosto [e] dá uma figura nova de unidade de comprimento - [se tivermos] 3 exemplares obtidos em condições mais ou menos semelhantes: considerando-se um a um são uma reconstituição “aproximada” da unidade de comprimento’ Assim torna infinitamente variável o que racionalmente era fixo e imutável.”<sup>49</sup> - o elogio da racionalidade parece assim tornar-se constrangedor, inibidor de potencialidades maiores da inteligência.

O contributo de Duchamp carrega em si mais do que uma crítica à racionalidade. Aponta, por outro lado, o valor da intuição como instrumento de conhecimento, não num sentido de aleatoriedade, mas enquanto coisa que não se consegue traduzir em ideias simplificadas, arrumadas a partir da selecção, classificação e hierarquização, de certos dados de uma realidade infinita. A intuição, indo além da simplificação racional tornada vício, seria assim, para Duchamp, uma qualidade maior da inteligência; “a intuição” que, diz José Gil, “tem a ver mais, não com uma oposição à racionalidade, mas com a velocidade da razão, como pensar a uma velocidade mais rápida,” e “que de certa maneira permite que uma pessoa não pense no que está a pensar, porque muitas vezes a racionalidade é prejudicada por uma espécie de vigilância da própria racionalidade(...)”. Diz ainda José Gil gostar “particularmente da frase de Walter Benjamin que diz que o golpe decisivo será dado pela mão esquerda (...), esta mão menos hábil é o que podemos chamar instinto, que é (...) perder essa capacidade de vigiar a nossa eventual inteligência. Mas nunca é perder a racionalidade (...)”.<sup>50</sup>

A encontrar correspondência entre o nosso modo de imaginar e o modo como construímos, um olhar sobre o território habitacional em que nos movemos

49 - OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Dafne Editora, Porto, 2005, p. 47

50 - GIL, José, *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*. op. cit., p.106

denunciará sintomas de uma “incapacidade de sonhar”<sup>51</sup>; “as caixas de betão que servem de habitação (...) existiram previamente nas nossas cabeças.”<sup>52</sup> O exemplo que nos dá J. Pallasmaa, a caixa de betão, tantas vezes referenciada a partir do movimento moderno, sendo em parte sinal de transformações do núcleo familiar e da emancipação individual, poderá também ser entendida como reflexo duma visão sobre o nosso conjunto como uma soma de indivíduos alheados, distribuídos categoricamente numa concepção de mundo racionalmente organizado.

“Desde tempos imemoriais, a tarefa cultural (...) da arte era produzir e conservar ‘o outro nível de realidade’ - para utilizar um conceito de Herbert Marcuse - o dos sonhos, das crenças, dos mitos, a fim de criar um contraponto mental essencial para uma experiência quotidiana da realidade prosaica e frequentemente deprimente”<sup>53</sup>, porém, o homem da cultura ocidental, emaranhado na cadeia de produção que criou para si mesmo, vê o seu corpo e a sua imaginação talhados pela rotina e pela repetição. Não lhe é pedido que imagine, mas que produza e que tenha. Quietas as capacidades multidimensionais do seu pensamento constrói-se como “homem unidimensional”<sup>54</sup>. E, esse homem de pensamento unidimensional, “constrói para si mesmo uma arquitectura unidimensional”<sup>55</sup>. Sem plasticidade. Sendo esta plasticidade referente não a uma qualidade inerente e exclusiva das formas, mas uma qualidade de interacção com a imaginação. Plasticidade capaz de sugerir e absorver.

“A hiper-realidade que criamos, com as suas falsificações do tempo e da história” converte-se assim “no novo padrão da realidade. Em consequência disso, a mente criativa tem que reconquistar o mundo real, autêntico.”<sup>56</sup> Nestas que serão as novas conquistas que J. Pallasmaa delega à arte faz notar ainda “uma estranha inversão”, a “de ampliar o reino da imaginação” a partir de um contacto mais próximo com o real.

Os alertas sobre as limitações de uma categoria abstracta do pensamento na compreensão do real, a par desse pensamento táctil a que nos encaminha J. Pallasmaa são impulso para, à distância das análises entre formas e conteúdos, centrar-se esta pesquisa, primeiramente, na relação do corpo-humano com o corpo da arquitectura. “O corpo! Não a ideia de corpo. O que [nos] pode tocar.”<sup>57</sup>

51 - Escreve J. Pallasmaa que “a nova hiperrealidade é sintomática da nossa incapacidade de sonhar”, PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op.cit., p. 60

52 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*. op. cit., p.32

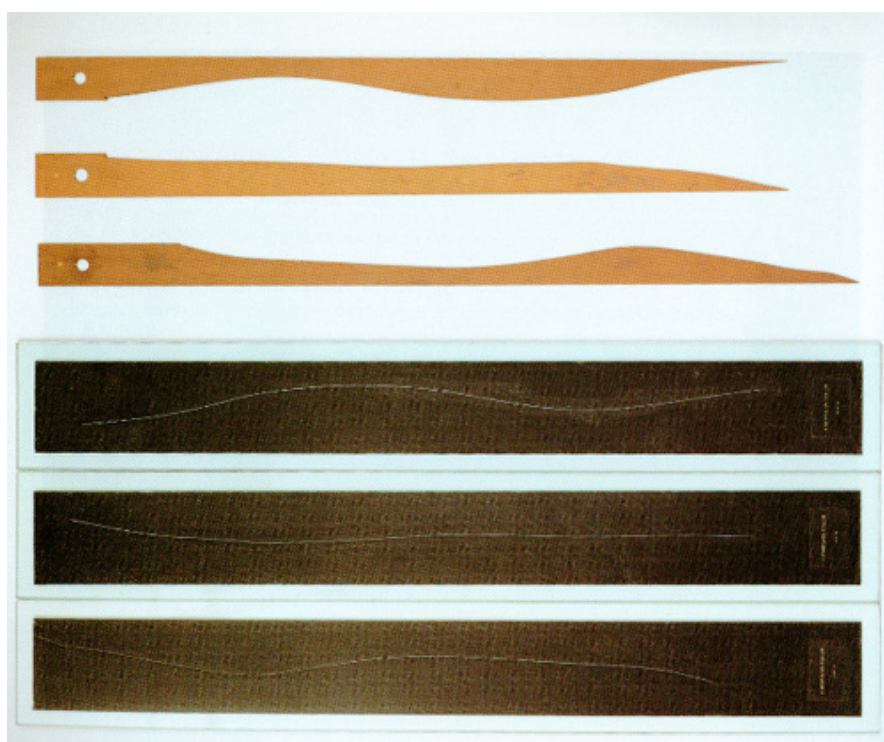
53 - PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p. 22

54 - alusão a *O Homem Unidimensional* de Herbert Marcuse apud PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*. op. cit., p.34

55 - idem, *Una arquitectura de la humildad*. op. cit., p.34

56 - idem, ibidem, p.60

57 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 23



Medida (in)exacta

i6. Marcel Duchamp, *3 cerziduras-padrão*, 1914

## imaginação material

No discurso de Peter Zumthor encontram-se várias pistas sobre como pode a arquitectura pensar sobre esse toque entre corpos. A que aqui se quer considerar, é a de uma arquitectura sem mensagem que, esclarecendo, não terá que ver com neutralidade mas antes com uma não determinação<sup>58</sup>, será a potencialidade das obras que não querem dizer nada além da sua presença. É uma ideia próxima à de Merleau Ponty quando diz que “Procurar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização.”<sup>59</sup>

“Quando observamos objectos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. O objecto com que nos deparamos não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. (...) Agora neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo. Ver o objecto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade, uma vez que não há nada que não se possa perceber”<sup>60</sup>. Será uma experiência em que o “exterior não agride; torna-se arquitectura anónima”.<sup>61</sup>

Aquilo que participa na imaginação de Peter Zumthor quando pensa em arquitectura, desvia-se de teorias abstractas, é “a realidade dos materiais - pedra, tecido, aço, cabedal...”<sup>62</sup> - que lhe interessa, mais do que as formas que os materiais constroem interessam-lhe as suas propriedades sensoriais. Pensar nestes termos é também reduzir os imperativos sobre a arquitectura, pensá-la fora de conceitos e estilos, condições passageiras, e encontrar a sua justificação no encontro com coisas concretas como a gravidade, clima e sistemas construtivos. Pensar como diz P. Zumthor “o evidente”. E, no entanto, “o difícil”<sup>63</sup>.

Em conformidade com esta ideia de uma arquitectura sem mensagem, que é diferente de uma arquitectura muda, está a distinção que, segundo J. Pallasmaa, Gaston Bachelard (1884-1962) faz entre “imaginação formal” e “imaginação

58 - A propósito da arquitectura associada ao espectáculo, Fernando Quesada, fala-nos de uma estratégia de medição do sentimento pelo “cálculo das emoções do espectador, a conversão imediata da resposta sentimental em dados quantificáveis.”; QUESADA, Fernando, *Del cuerpo a la red : cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*, Assimétricas, Madrid, 2012

59 - Ponty, Merleau apud ABRAM, David, *Magia do sensível*, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano, op. cit., p. 13

60 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 17

61 - VIEIRA, Siza in BARBARIN, Antonio Ruiz, *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada* - Barcelona : Caja de arquitectos, 2008, p.11

62 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 17

63 - idem, ibidem

material”. As imagens geradas no corpo pelos materiais “projectam experiências, lembranças, associações e emoções mais profundas e penetrantes que aquelas evocadas pela forma”<sup>64</sup>, esta, enquanto coisa fechada nos seus contornos, de captura imediata terá uma potencialidade diferente daquela que os materiais carregam e estes, por sua vez, mais densos, estimulam uma reciprocidade viva com aquele que percebe, não se deixando fechar. A percepção do meio não se dá de tal forma que seja possível engavetar sensações de naturezas diferentes, sensações puramente olfactivas à parte de outras puramente auditivas ou tácteis, dá-se numa inevitável simbiose, permitindo ao corpo desorganizar-se e organizar-se, como é próprio de um corpo vivo.

Essa relação entre forma e matéria terá semelhanças com a que podemos fazer notar entre a palavra e a imagem (de natureza diversa). Enquanto a palavra isolada procura ser expressão de um consenso, convergindo para um determinado significado, a imagem pelo seu carácter incompleto mantém o interesse desperto, é como “a pedra [que] nos fala das suas longínquas origens geológicas, da sua durabilidade e a sua inerente permanência, ou o “tijolo [que] nos faz pensar na terra e no fogo”<sup>65</sup>, ou a madeira que nos conta de uma vida anterior enquanto árvore.

No encontro material, a permeabilidade do corpo em que circulam as sensações é capaz de formar uma intensidade, que mais do que habitar um corpo fechado permite habitar a intimidade, dá-se o diálogo sensorial entre corpos, o humano e o da arquitectura.

A luz é um material da arquitectura, a sua materialidade não se deixa negar até, pela temperatura do corpo.<sup>66</sup> A luz não é coisa que chegue depois e faça aparecer indiferenciadamente o construído. Existe desde o início. Infiltra o corpo da arquitectura provoca reacções diferentes no encontro com as superfícies.

Quando cai sobre os outros materiais não é só uma aparência que é revelada: coloca planos à frente de outros, fazendo perceber distâncias, ajudando assim à construção do tempo; faz sentir texturas e brilhos pela visão, revela as propriedades de outros materiais pelo quanto absorvem ou nos devolvem a luz, revela a sua resistência, se são leves ou pesados, etc. E essas propriedades não são absolutamente exteriores, essas propriedades que nos chegam com a luz, encontram

64 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p.135

65 - idem, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p.55

66 - “A um não arquitecto há uma coisa que o aborrece muito, e é quando digo que a luz é um material. E não o digo eu, um tal Newton disse que era corpuscular, assim (...) é um material. E nós arquitectos teríamos que utilizá-la como material. E digo teríamos porque muitos não o fazem. De facto, a luz é o material mais luxuoso que há, o material mais luxuoso com que trabalhamos (...); mas como é grátis, não o valorizamos.”; BAEZA, Alberto Campo, in <http://www.jotdown.es/2014/03/alberto-campo-baeza-la-luz-es-el-material-mas-lujoso-que-hay-pero-como-es-gratis-no-lo-valoramos/>



empatia no corpo, de alguma maneira a nossa estrutura física é afectada pela estrutura física daquilo que percebe, numa relação quase mimética.

Pela luz chega-nos a cor. E mais uma vez, não é uma mera aparência que nos chega: “quanto mais profundo é o azul”, diz W. Kandinsky, “mais poderosa é a sua atracção sobre o homem, a chamada infinita que desperta no seu desejo de pureza e imortalidade. O azul é a cor tipicamente celeste que desenvolve profundamente o elemento de quietude”<sup>67</sup>. Na investigação da cor, se considerarmos o trabalho de James Turrel, será inevitável o fascínio pelos seus mistérios, pela maneira como lhe dá forma, é capaz de nos extrair da comodidade da percepção habitual e deixar os sentidos confusos. A sua obra convida a questionar a natureza da visão e da luz. Diz o autor que o seu trabalho “não tem objecto, (...) nem foco.”<sup>68</sup> Interessa-lhe criar experiências de “pensamento sem palavras”<sup>69</sup>. Diz também que, sem objecto no qual nos possamos centrar, aquilo que observamos é a nós mesmos, a observar.

Na casa *Gilardi* do arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988) “o comedor (...) não é só um espaço destinado a um uso em concreto, mas está concebido como a estância mais importante da casa, o lugar de reunião mas também de meditação e silêncio (...) Para o conseguir, Barragán opta por introduzir um elemento estranho dentro do espaço: a piscina (...). As cores, o azul e o vermelho, conferem a este espaço uma intensidade assombrosa e mutante, irreal, que se vai transformando pela luz zenital ao longo do dia. E desde o corredor se segue sentindo a luz dourada tingindo o ar. Luz criando espaço”<sup>70</sup>. A piscina, esse elemento desnecessário, do ponto de vista utilitário, torna-se vital para incubar uma certa maneira de estar, “mais do que uma paisagem”, os elementos reunidos pela arquitectura participam na construção de “um estado da alma.”<sup>71</sup>

Aproveitando a entrada na casa *Gilardi*, introduz-se um outro material: a água. Na mesma piscina da casa *Gilardi*, o pilar não estrutural, “lembra que o plano da água é um espelho em que a cor se desmaterializa ao introduzir-se o pilar na água escura, encena a diferença entre o mundo sólido e o líquido.”<sup>72</sup> O fascínio que a água exerce sobre nós, é capaz de fazer mover o nosso imaginário, cativam-nos os fenómenos a que damos os nomes de reflexão, inversão, refacção, que transformam a imagem da coisa vista directamente, perturbando assim a sinceridade dessa primeira aparência.

Um diálogo sensorial que podemos encontrar na descrição de P. Zumthor:

67 - KADINSKY, Wasily *apud* BARBARIN, Antonio Ruiz, *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada*. Barcelona, Caja de arquitectos, 2008, p.157

68 - TURREL, James *in* <http://alfalfastudio.com/light-and-space-james-turrell/>

69 - idem, *ibidem*

70 - BARBARIN, Ruiz, Antonio, *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada*. op. cit., p. 157

71 - PALASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p.152

72 - BARBARIN, Antonio Ruiz, *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada*, op. cit., p. 158



“O espaço em redor não me intimida, mas torna-me de alguma forma maior e deixa-me respirar mais livre, não sei como denominar esta sensação, mas vocês sabem o que quero dizer.”<sup>73</sup>

Sentimos isso por exemplo a partir da temperatura, quando a materialidade das coisas faz variar o calor do corpo - o fogo e o gelo são exemplos extremos mas cada material terá uma temperatura, “uma temperatura física e provavelmente também psíquica”<sup>74</sup>. Uma temperatura não quantificável onde, tenhamos em mente, por exemplo, o metal ou a madeira, podem também participar outros elementos como a cor ou a textura. Uma temperatura vermelha ou azul, assim como uma temperatura rugosa.

Sentimos isso pela forma como “cada espaço funciona como um instrumento grande”<sup>75</sup>, quando por exemplo, nos devolve os sons dos nossos passos enquanto caminhamos, confirmação da nossa presença e movimento. E sentir isso é experimentarmos-nos a partir desses fenómenos. Mais do que observadores somos parte das atmosferas que criamos, somos tocados e atravessados por elas, a forma como a matéria nos toca permite-nos assumir existências diferentes.

73 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 55

74 - idem, *ibidem*, p. 35

75 - idem, *ibidem*, p.36



O corpo-que-imagina molda a matéria. Molda-se.

i7. em cima: Alberto Campo Baeza, Caixa de Granada, Espanha, 2001

i8. próxima pág.: Herzog & de Meuron, *Dominus Winery*, California, 1998



## decisões tácteis

Na prática da arquitectura importa as relações entre corpos, sendo elas indetermináveis. Mas a sua indeterminação não constitui uma ausência de proposições, será antes uma ferramenta não controladora, a abertura de um campo de potencialidades. Ao arquitecto poder-se-á pedir que esteja atento à construção desse entre-corpos sensível. Não podendo quantificá-lo, poderá no entanto preparar o seu enunciado, pensar nessas presenças em aberto.

A isto traz alento um momento de Peter Zumthor. Diante uma praça que vai descrevendo no enredo das emoções que aí vê gerar em si, pergunta-se: mas “apesar de todas estas presenças materiais, das coisas e das pessoas, não me teria tocado mais alguma coisa - algo que teria apenas a ver comigo, com a minha disposição, com as emoções e expectativas naquele momento, quando estava ali sentado? (...) “A beleza está nos olhos de quem vê” - de repente tive consciência desta frase. Será que a vivência de então tinha, no fundo pouco a ver com a praça e a sua atmosfera? Para responder a esta questão faço uma experiência simples: imagino que a praça não existe e as minhas impressões começam de imediato e estranhamente a empalidecer, ameaçam desaparecer. Sem a atmosfera desta praça, apercebo-me nunca teria tido estes sentimentos.”<sup>76</sup> “Com o meu trabalho contribuo para os factos reais, para as imposições atmosféricas no espaço que incendeiam os nossos sentimentos.”<sup>77</sup>

Pelo processo de trabalho de P. Zumthor o projecto começa a decidir-se pelas sensações. A arquitectura é coisa concreta é preciso reunir os materiais e trabalhá-los com a consciência “tocar, ver, ouvir, cheirar o seu corpo. Descobrir estas qualidades e ocupar-se (...) com elas”<sup>78</sup>. E a presença evidente dos materiais não parece ser um método inibidor, pelo contrário, as coisas que se podem fazer com elas são infinitas, “imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. (...) E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente.”<sup>79</sup> As qualidades dos materiais são transformadas com os arranjos que se fazem com eles. A sua poética, não lhes é absolutamente inerente. Pode ser trabalhada, tal como uma mesma frase pode assumir sentidos diferentes dita em ritmos ou tonalidades diferentes, o valor dos materiais transforma-se na maneira como se “tocam e reúnem”, podem ganhar vida ou perdê-la.

No ensino de Peter Zumthor, em “todos os exercícios trabalha-se com materiais reais (...) barro, pedra, aço, feltro, tecido, madeira, gesso, tijolo (...) Não há maquetas de cartão. Também a execução de desenhos com escala devem

76- ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. op.cit., p. 84

77 - idem, ibidem, p. 85

78 - idem, ibidem, p. 66

79 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. op.cit, p. 25

partir sempre de um objecto concreto (o decurso usual no mundo da arquitectura profissional - ideia, desenho, maquete, objecto concreto - é invertido). Primeiro serão criados os objectos concretos e depois documentados com escala”. O projecto começa a decidir-se pela sensações, materiais, e não pela abstracção. “A evidência concreta das nossas imagens imaginadas ajuda-nos (...) a não nos perdermos na aridez de suposições teóricas, ajuda-nos a não perder o contacto com as qualidades concretas da arquitectura.”<sup>80</sup> “Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais” será esta a “definição preferida de projectar”<sup>81</sup> de Zumthor.

Pensar sobre essas texturas, cores, sons, plasticidade que afluirão no nosso imaginário, na presença e memória delas.

Diferente será o modo de fazer de Lacaton & Vassal. Nas suas obras, as decisões tácteis ficam, essencialmente, na mão dos seus utilizadores. Num contexto doméstico, em projecto reúnem-se os elementos pré-fabricados, pensa-se sobre a disponibilidade para as construções dos seus moradores, em obra decide-se o resultado, temporário. Um resultado móvel. “Elementos antigos pré-existent no entorno, as ideias dos proprietários, o mobiliário que se quer conservar, não se consideram elementos anacrónicos ou estranhos à nova arquitectura, mas parte dos materiais construtivos de projecto, potenciais elementos de contraste, que se incorporam com naturalidade e enriquecem o conjunto.”<sup>82</sup> Um método “que supõe colocar continuamente em questão os significados convencionalmente associados aos elementos de arquitectura”<sup>83</sup>.

Se pela abordagem de P. Zumthor, a matéria é explorada em projecto, pelo arquitecto, deixando a especificidade das suas relações em aberto, a abordagem de Lacaton & Vassal, no domínio doméstico, exige um esforço dos utilizadores na construção do seu território e, nesse sentido, da sua identidade, pela matéria e afectos que a compõem. Há um projecto que é passado para as mãos dos usuários, e nele a sugestão de uma apropriação do habitante sobre o espaço em que vive que, perante a disponibilidade, possa começar a “fazer-se perguntas – relacionadas com as suas dimensões, anormalmente grandes, ou com a quantidade de luz -, por exemplo, onde poderia colocar a cama? ou a mesa?”<sup>84</sup>.

80 - idem, *Pensar a arquitectura*. op.cit, p. 67

81 - idem, ibidem, p. 69

82 - RODRIGUES, Susana Ventura, *O corpo sem órgãos da arquitectura*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 214

83 - idem, ibidem

84 - VASSAL, Jean Philippe, El Croquis N. 177-178 LACATON & VASSAL 1993-2015, p. 12



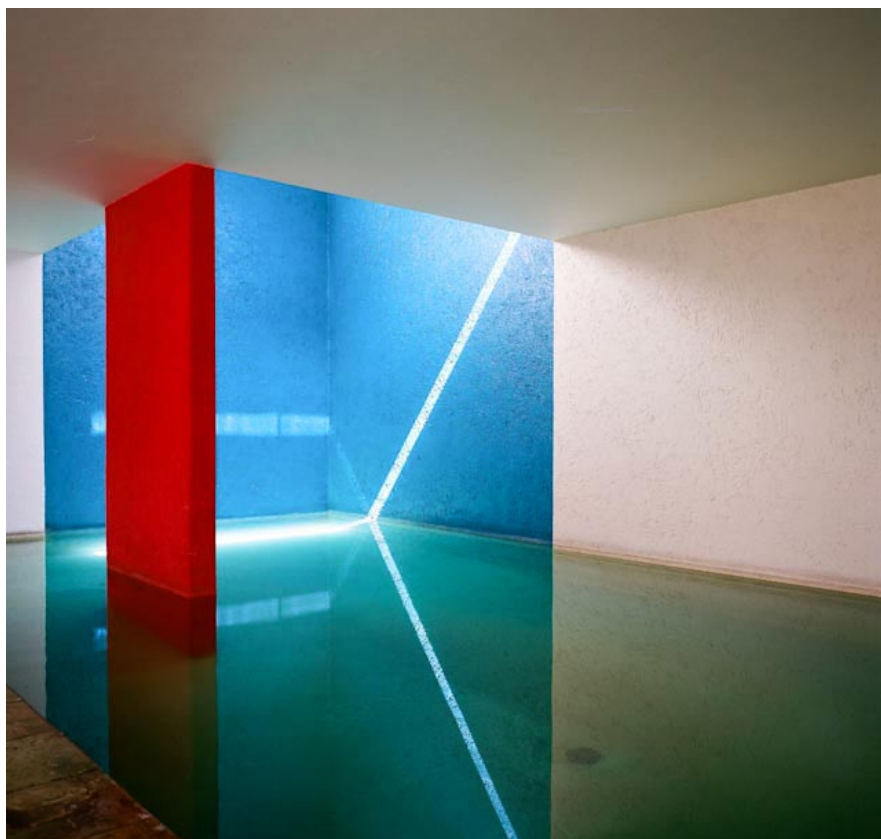


Há maneiras de moldar a matéria que falam de um tempo datado e há maneiras de moldar a matéria que falam de eternidade.

i9. em cima: Peter Zumthor, *Capela de Campo Bruder Klaus*, Alemanha 2007

i10. ao lado: James Turrell, da série *Outside, Insight*, Estocolmo





“Wittgenstein diz, de forma expressiva: ‘Tudo o que comigo se cruza torna-se para mim uma imagem do que estou a pensar na altura’ ”. Imagens que são como “*deturpações biográficas*”; TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p. 40

i11. em cima: Luis Barragán, *Casa Gilardi*, 1976

i12. ao lado: Louis Kahn, Assembleia nacional de Dhaka, Bangladesh, 1969





## Mapeamento da Imaginação (2) Memória

Diz António Damásio que a percepção de uma imagem “tem como base alterações que ocorrem nos nossos organismos (...). O conjunto de detectores sensoriais distribuídos por todo o nosso corpo ajuda a construir padrões neurais que mapeiam a interacção multidimensional do organismo.”<sup>85</sup> Contudo, esse mapeamento “não é um processo passivo. As estruturas em que os mapas são formados têm qualquer coisa a dizer no processo de mapeamento, contribuem para ele, resistem-lhe por vezes.”<sup>86</sup> Diz ainda que, no tecido cerebral, a localização daquilo que regula o funcionamento básico e instintivo não é coincidente com a do que vai sendo adquirido ao longo da vida. Uma memória antiga e uma memória recente localizam-se em zonas que, evolutivamente, terão idades diferentes.

O que António Damásio nos diz sobre o corpo, podemos estendê-lo ao território da arquitectura. Qualquer acção é sempre inserida numa situação real, nunca se parte do zero. Há sempre um real visível - que não existe à parte dos movimentos que aí se praticam -; há sempre uma matéria heterogénea de memórias, hábitos, edificado, nos quais se vai interferir. A arquitectura trata sempre de uma incorporação. “Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo.”<sup>87</sup>

## herança sensível

Destacava-se na abertura deste capítulo dois fenómenos na imaginação: o primeiro, a capacidade de perceber imagens, o segundo, ao qual se chega agora, a capacidade de as guardar. Se já antes se fez notar a afinidade entre os dois fenómenos, pela referência a uma memória dos materiais e a um tempo eterno que por eles se faz presente, coloca-se agora a memória noutras dimensões. Neste ponto, a sua extensão não será aquela que resiste aos tempos e às culturas, será aquela que permite narrar o tempo e que nos faz crer que além de seres biológicos somos seres “históricos cujos sistemas físicos, metabólicos e neurológicos na sua totalidade se ajustaram perfeitamente a uma realidade constituída por actos físicos, ecológicos e históricos.”<sup>88</sup>

Há uma necessidade humana de ler o tempo que é tratada também pela arquitectura. A sua marcação será uma âncora nesse mar de tempo infinito no qual o corpo tem medo de se perder. É o que nos revela, por exemplo, a tradição da ruína, a leitura de um tempo que vem de trás, donde emerge a sua força.

85 - DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa*, op. cit., 47

86 - idem, ibidem

87 - ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*. op.cit., p 17

88 - idem, ibidem, p.23

Veja-se o caso do Mercado de Braga do arquitecto Eduardo Souto de Moura (1952-...), em que, as referências a um tempo anterior acontecem em diferentes momentos da obra. Dum lado ao outro do quarteirão, os passos que abreviavam caminho construíram um carreiro que ligava as ruas que o quarteirão separava, dum lado ao outro, seguindo essa linha, instala-se o mercado. A meio desse percurso, agora desenhado por linhas direitas, um muro marca um momento de transição - entre cotas diferentes e funções diferentes -, esse muro feito de raiz mas inacabado, encena a sua própria pré-existência, reaproveitando para a sua construção os vestígios da casa agrícola que aí existia, reutilizados também na construção do café do mercado. Numa segunda fase da obra, correspondente a uma mudança de programa - de mercado a escola de música - é removida parte da laje de cobertura, deixando-se à vista os ferros dos pilares arruinados. Uma ruína encenada que evoca a memória dessa vida anterior enquanto mercado. A obra vai, a cada intervenção, contando o percurso de vida desse lugar. E a essas presenças de uma vida passada podemos vê-las não como resistência mas como elementos de continuidade que dão consistência e colocam a obra num tempo multidimensional.

A erosão dos materiais e o edificado incompleto, têm uma força atractiva que faz lembrar e imaginar; revolve um “conteúdo mental, profundamente subconsciente e colectivamente identificável, que se dirige a nós através de metáforas e imagens que evoca. As obras mais intensas [de acordo com J. Pallasmaa,] “evocam sempre a consciência do passado (...) integram o sentido (...) de continuidade mais do que um período histórico concreto”<sup>89</sup>.

À Arquitectura Moderna critica-se-lhe, em grande medida, a cisão com o passado - um corte que, como escreve Jacques Rancière, será a “realização sensível de uma humanidade comum ainda existindo somente enquanto ideia”.<sup>90</sup>

O homem industrializado, parece rejeitar a sabedoria e cultura dos seus antepassados. E a evolução da técnica pela máquina propicia esse afastamento, propicia um momento fundador: a máquina, meio de libertação social, pelo trabalho que pouparia ao homem e pela sua qualidade abstracta e universal, impermeável aos mitos e tradições de que se constituía a identidade de cada lugar, seria então, dissolvente de limites territoriais. Em direcção ao progresso, a modernidade afasta-se dos modos de fazer e de viver que compunham o passado.

Na arquitectura novos materiais, novos sistemas construtivos libertam-na de cânones representativos, conseguem na sua vez uma autonomia plástica. Contudo, na determinação de uma linguagem universal à Arquitectura Moderna faltará capacidade de comunicação, sem ligação aos contextos em que se insere, a modernidade causa estranheza “por falar um idioma sem relação com o mundo que a ouve”<sup>91</sup>. O corte com as memórias perturba o envolvimento íntimo da subjectividade com a matéria, não será simplesmente um corte com ideias abstractas, mas da

89 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p140

90 - RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível: Estética e Política*, op. cit., p. 39/40

91 - STRAVINSKY, Igor *apud* PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p. 37

identificação do sujeito perante o mundo sensível. A essas ideias postas sobre a matéria é o corpo que não as compreende.

O confronto corporal, um encontro dito material, será de acordo com J. Pallasmaa uma experiência fundadora da identidade, associada a uma continuidade biológica. Assim cada parte de um edifício terá a sua história evolutiva. “A porta representava originalmente a abertura dramática entre dois mundos e também simbolizava a boca e os genitais; as janelas são os olhos da casa. Um aspecto importante das aberturas de uma casa é que se podem fechar. Os meios simbólicos empregues para proteger portas e janelas ilustram esta necessidade. Os gregos aplicavam arremessos” às “portas e janelas para se protegerem dos maus espíritos” e muitas outras “culturas terão considerado necessário proteger as aberturas do corpo humano recorrendo a rituais simbólicos”<sup>92</sup>. Neste sentido a transparência da porta moderna traz transformações no confronto corporal, não é só um elemento arquitectónico que se modifica, a presença convertida em ausência, como aponta J. Pallasmaa desfaz “assim o encontro íntimo da matéria”, desfaz “o cordial aperto de mãos a quem a abre”<sup>93</sup>.

As consequências das transformações do sensível vão além dessa intimidade pequena, podem estender-se a uma intimidade colectiva. Os “grupos colectivos compartilham certas experiências do espaço existencial que conformam as identidades colectivas e a sensação de concórdia. Pode ser” [é J. Pallasmaa quem propõe,] “que nos unam mais as memórias partilhadas que o sentido inato de solidariedade.”<sup>94</sup> O que esta hipótese põe em questão é que, uma relação respeitosa com a memória partilhada, fundadora da identidade, seja vital na construção de um bem-estar conjunto. Pode ser, e contrariamente ao que propunha a modernidade, que mais do que um reforço fronteiriço, as lembranças partilhadas, sejam importantes para ir construindo o bem-estar conjunto, que se sustente na diversidade.

Na actual globalização da arquitectura podemos notar algumas parecenças com a negligência da identidade do momento modernista. Ainda que o motor do seu gesto universal seja outro, aproxima-as um construir indiferenciadamente em qualquer canto do mundo. A prática actual, capaz de colonizar a diferença e a genuinidade local, faz-se, muitas vezes, alheia a especificidades culturais locais ou até às condições geográficas em que se insere.

No contexto moderno há uma referência que J. Pallasmaa faz destacar: enquanto os seus contemporâneos projectavam uma imagem terminada, “a que nada se poderia acrescentar ou retirar”<sup>95</sup>, Alvar Aalto afastava-se da concepção de

92 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p. 46

93 - idem, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p. 169

94 - idem, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p. 159

95 - alusão à obra de Alvar Aalto; PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit. 139



“a mão (...) esse órgão extraordinário no qual reside quase toda a potência da humanidade”, “a mão que dirige a matéria” TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. op. cit., p. 418/419

i13. Peter Zumthor e maquete do Museu da mina de zinco

objecto único. A “técnica collage”<sup>96</sup> de que fazia uso afastava-o do ideal da perfeição moderna. A Villa Mairea (1939) na Finlândia, por exemplo, é uma colagem que cruza materiais locais e industriais, características da arquitectura tradicional japonesa, referências vernaculares e modernas. “A primeira imagem que se tem do edifício através do filtro vertical do bosque mostra-nos um edifício moderno rectangular, de um branco deslumbrante, com uma escada convencional em espiral branca que conduz ao terraço (...). Visto de perto, a *marquesina* rústica da entrada domina a imagem. O perfil assimétrico da *marquesina*, que se apoia numa série de colunas de tronco de abeto jovem sem descortear, dá aspecto de uma estrutura primitiva provisória. Na parte esquerda, a imagem do edifício como unidade começa a desintegrar-se através da justaposição das superfícies brancas dos muros, superfícies de madeira, protuberantes fragmentos de vigas de betão e persianas de madeira.”<sup>97</sup> Uma colagem de pedaços de tempo e de matéria; da “vanguarda continental” ao “primitivismo pré-histórico”<sup>98</sup>, reunidos num tempo presente e que permitem uma leitura continuada do tempo pela matéria que o constrói.

No cinema “antes da revolução rosseliana, os planos articulavam-se seguindo uma lógica casual, temporal e dramática. No final do plano 6 podia adivinhar-se o 7, uma vez que o todo estava sujeito a uma cadeia lógica de causa e efeito.”<sup>99</sup> Por contraste a essa concepção linear das coisas, na qual se revê a Arquitectura Moderna, o “impacto emocional da arquitectura de Aalto surge em grande medida a partir das inconscientes associações sensuais que evoca”<sup>100</sup>, pela mudança constante de ritmo, tempo, tonalidade ou material. O edifício não se dá de modo pronto, há uma atmosfera de surpresa que os fragmentos vão revelando, um convite à aproximação do corpo.

Há “uma diferença decisiva entre a existência humana idealizada e a nossa condição existencial real (...) a vida real é sempre ‘impura’ e ‘complicada’ ”<sup>101</sup>, os fragmentos que a técnica de Alvar Aalto reúne, expressão de uma tarefa inacabada - expressão simultânea da rememoração e das vontades de futuro-, não escondem a realidade impura e complexa da vida, proporcionam “um ambiente para a impureza que é a própria vida”<sup>102</sup>, e aí guardarão parte da sua força emotiva.

96 - Pallasmaa assim o identifica: “a minha interpretação da Villa Mairea como um collage cubista é, desde logo, puramente especulativa, e o seu propósito principal não é outro senão fazer pé firme na maneira como Aalto assume o legado da arte moderna expressando ao mesmo tempo o seu próprio passado cultural finlandês”; PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p.77

97 - idem, ibidem; a expressão “marquesina” não foi traduzida

98 - idem, ibidem, p.78

99 - DANA, Karine, *A propósito de Lacaton & Vassal: una tentativa de voz en off*, 2G - Lacaton & Vassal, op. cit., p.22

100 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p. 75

101 - idem, ibidem p.139

102 - idem, ibidem



## memória e criatividade

O exemplo da técnica collage de Alvar Aalto dá notícia de uma memória inventiva. Uma memória viva capaz de se reinventar. Os elementos que convocam um tempo anterior não trazem o peso de um não avanço mas de um saber e de um fazer que não são imediatos, “a convivência de (...) temporalidades” e de “estados de espírito”<sup>103</sup> que colocam o edificado no continuum do tempo, que o colocam no presente composto.

Deste modo, chega-se a uma memória que foge à ideia de acumulação, é uma memória capaz de se regenerar e que é fundadora da imaginação. É pela memória que nos é possível, por exemplo, diante a representação bidimensional de um qualquer espaço, convocar sensações geradas na experiência de outros espaços, extraindo essa representação da sua bidimensionalidade e dar-lhe volume, sentir o corpo envolver-se numa atmosfera imaginada, em retalhos de memórias que se reúnem para imaginar algo novo. Ela é instrumento criativo do arquitecto, a partir da memória o arquitecto imagina a obra antes de a poder ver construída, as lembranças de leituras de outros projectos, ou de espaços já experienciados e registados pelo seu próprio corpo são reinventadas nos seus projectos.

Assim nos faz crer também o registo de Siza Vieira sobre um momento em que imaginava a construção da Quinta da Malagueira : o “desenho representa o arquitecto encarregado de projectar um terreno contínuo à muralha de Évora. Observa e regista o perfil cristalino da cidade. (...) O arquitecto imagina o pó e os tripés dos topógrafos, os sobreiros tombando de asas abertas, a crueza dos muros entre jardins e telhados, mulheres de negro espreitando, sobressaltadas, por trás das gelosias, mesas de engenheiros, calculadoras e computadores, economistas e outros especialistas, a dor dos arqueólogos e dos historiadores e dos sociólogos, as visitas dos políticos e dos críticos. O que imagina faz-se presente e tomba sobre o chão ondulado, como um lençol branco e pesado, revelando mil coisas a que ninguém prestava atenção: rochas emergentes, árvores, muros e caminhos de pé posto, tanques depósitos e sulcos de água, construções em ruínas, esqueletos de animais. (...) As coisas em ruínas dão forma às novas estruturas, transfiguram-se, modificam-nas. Como a cauda de um cometa desprende-se das catedrais. O mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade”.<sup>104</sup>

É, precisamente, acerca do contínuo desenho do mundo que Siza Vieira levanta uma crítica à “arquitectura e (...) cidade do nosso tempo”. Critica-lhe “a pressa em concluir tudo rapidamente.” Uma rapidez que será indício de um olhar distante, desleixado relativamente aos detalhes e complexidade da sua matéria-prima. A “tensão para uma solução definitiva [que] impede a complementariedade”<sup>105</sup>, impede

103 - Alusão a Lacaton & Vassal *apud* PITEIRA, Luís, *Regresso a casa: arquitecto na comunidade, experiências sobre o praticável*, op. cit., p.108

104 - SIZA VIEIRA, Álvaro. «Évora», in Brigitte FLECK (Ed.), Álvaro Siza: *Desenhos Urbanos*. Brigitte FLECK (Ed.), Basel: Birkhauser, 1994.

105 - VIEIRA, Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2000, p. 103

um olhar mais atento sobre o enredo em que se irá intervir, desconhecem-se por isso as suas memórias e dificilmente se conhecerão muitas das suas potencialidades.

A Quinta da Malagueira, em Évora, iniciado em 1977, será, coerentemente, exemplo de articulação de tempos, de edificado e de escalas. Essa articulação pretende ser ponte entre o que lá existe, e a que se dá valor, com o que virá, e o que poderá vir, a existir. Um outro plano de intervenção naquela zona já havia sido feito anteriormente, um plano “que previa a construção de edifícios altos (...) que ameaçavam o perfil da cidade. Contudo novos princípios foram definidos que iam de acordo com a protecção das características do local, desde a densidade construtiva à preservação de elementos naturais”<sup>106</sup>. Na Malagueira, o projecto de Siza Vieira trata não só de oferecer abrigo, mas de fazê-lo num contexto real e singular: ali existiam dois bairros, o bairro de Santa Maria e o bairro da Nossa Senhora da Glória. “As pessoas afastam-se de casa para ir buscar água às fontes, para irem à escola ou a outro bairro: assim com o correr do tempo, deixaram no terreno o desenho dos percursos que lhes eram mais convenientes.”<sup>107</sup> Ali existia um território vivo, de casas, de movimentos, de hábitos, de afectos por certo. Além de questões climáticas - na transição entre interior e exterior - a escolha da casa-pátio associa-se também a estas pré-existências, se tivermos em conta que “as primeiras cem habitações se destinavam a pessoas que vinham do campo e que portanto conservavam ainda, no espírito, os modelos rurais”<sup>108</sup>, o pátio será hospitaleiro da natureza dos seus habitantes, hospitaleiro das suas memórias presentes.

Mas não é apenas com o que lá existe que o projecto quer fazer ponte. O seu valor e a sua permanência, transmutável, dependem da capacidade de oferecer um futuro. É por isso que se projecta a possibilidade de fazer crescer as habitações ao longo do tempo, e é por isso também que a ligação desse pedaço de território à sua envolvente pelos eixos viários é fundamental, a sua capacidade de regeneração é também dependente da participação num território mais vasto e complexo.

## **reciclagem**

A ligação da casa-pátio da Quinta da Malagueira às memórias dos seus habitantes é concordante com uma ideia que J. Pallasmaa refere sobre a força da memória corporal: uma memória háptica que armazena a experiência vivida, sensação de um modo de estar, de um movimento do corpo que se faz presente; citando Bachelard, diz-nos que “a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar”. Para “expressar esse enlace apaixonado do nosso

106 - idem, ibidem, p.105

107 - idem, ibidem, p.113

108 - idem, ibidem, p.127



corpo que não esquece a casa inesquecível”, “a palavra hábito” será “uma palavra demasiado gasta”<sup>109</sup>. Será, no nosso entendimento, demasiado curta para satisfazer um sentido de profunda participação que a primeira casa, que um primeiro modo de habitar, tem na subjectividade. A essa primeira referência no desenvolvimento da consciência e da relação do eu com o mundo, caber-lhe-á um papel fundador - orientadora dos modos de perceber e de relacionar, construtora de gestos que acompanham para a vida.

O conforto de que o homem parece precisar na experiência do tempo, vai além do que se expressa nas qualidades dos materiais, reafirma-se na estabilidade dos gestos que os materiais suportam. A regularidade das actividades humanas concretizadas pela arquitectura, constroem um tempo de medidas e previsibilidade confortáveis. Uma estabilidade da casa que será estabilidade do corpo. A repetição de movimentos suportados pela casa terá seguramente um papel importante na aprendizagem do corpo, a casa organizada e direccionada para o já pensado, é uma maneira de tornar eficaz a gestão de energia, resolver as necessidades previstas será uma forma de reservar tempo e espaço para outras a explorar. Sobre este assunto escreve Ernest Jünger que “ ‘a imaginação é estimulada pela monotonia’. Digamos [que]: uma certa tranquilidade exterior - uma tranquilidade dura, sólida (...) possa resolver ainda mais as suas capacidades criativas”<sup>110</sup>.

No entanto, à contribuição da estabilidade assistida pela casa, capaz de nutrir a criatividade, podemos contrapor uma outra ideia, de Gabriel Tarde, que nos confronta com uma possibilidade, a de que o “governo mais déspota e meticuloso (...) é o costume”<sup>111</sup>.

Tendo como matriz um conjunto de práticas regulares a casa faz coincidir a sua história com uma “genealogia das práticas”<sup>112</sup>; gerações atrás de gerações emergem no meio de formas que permanecem, formas que se repetem, formas que constituirão parte da sua natureza. A normalidade das práticas, decididas e decisivas na existência conjunta, parece conferir-lhes um estatuto de inquestionável, deixando camuflada a influência que uma distribuição habitual terá na construção subjectiva, levando o corpo na “síntese passiva do tempo como um presente vivente” circulando pela “memória das práticas no espaço”<sup>113</sup>.

Uma adjectivação possível, neste contexto, seria uma utilizada por Josep

109 - BACHELARD, Gaston *apud* PALLASMAA, Jhuani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p.98

110 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p.105/106

111 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*; trad. Isidoro Reguera, Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 358

112 - TEYSSOT, Georges in *Hábitos/Habitus/Habitat*; SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p.124

113 - TEYSSOT, Georges, *Hábitos/Habitus/Habitat* in SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p. 124



Memórias com volume, peso, cor e textura, memória física.

i14. em cima: Eduardo Souto Moura, Café do Mercado de Braga, 1982-1984

i15. em baixo: reconversão do Mercado de Braga em Escola de Música, 2004



Imagem acabada e imagem incompleta.

i16. Le Corbusier, Vila Savoye, 1931

i17. Alvar Aalto, Vila Mairea, 1939

Maria Montaner: a de casa como “unidade reprodutora”, expressão que maior pertinência ganha se ao seu lado se colocar um excerto de Auguste Comte, que em *Prospectus* (1822) escreve assim: “ ‘O destino da sociedade que alcançou o seu pleno desenvolvimento é (...) construir (...) o edifício mais adequado às suas próprias necessidades e aos seus próprios prazeres’. A partir daí, tal como a filosofia positivista se deverá erigir em casa para toda a sociedade, qual habitação estável e segura (*Heim*), assim será necessário, em sentido absolutamente literal e não metafísico, construir casa para o povo e instalar fogos (*Heimstatte*). No centro desse duplo dispositivo é colocada a mulher e a mãe de família que se torna garantia da segurança do “edifício adequado” positivista e simultaneamente do domicílio do homem.”<sup>114</sup>

Da verdade da casa, justificada pela normalidade, faz-se um consenso capaz de construir um vocabulário comum, mais do que uma vida em comum, verdadeiramente partilhada. Na prioridade de apoio aos hábitos conhecidos, a prática da arquitectura desilude pelo insistente esquecimento de um outro hábito do corpo-humano, talvez o mais resistente, que é o hábito de criar.

A ideia de um hábito criativo alivia o mesmo termo hábito de uma qualidade de obstáculo. Assim, à ideia de memória corporal da casa natal, poder-se-á denunciar-lhe um carácter vulnerável. Esse substrato de percepções que se formam num primeiro modo de habitar não é imutável. Outras experiências, outras casas e modos de viver podem informá-lo, transformá-lo.

“O hábito e o esquecimento são os extremos do não-saber. O habitual, confortante na segurança garantida da proximidade das coisas e pessoas, perverte o olhar. A superação do habitual é, portanto, um poderoso e perigoso momento de conhecimento.”<sup>115</sup> Se voltarmos ao centro do dispositivo de Auguste Comte, pelo olhar de Georges Teyssot, é aí “no centro daquilo que devia revelar-se como lugar por excelência do (...) teatro do supremo confronto do coração e da alma (...) que surge essa nova perda do homem em relação à inquietante metamorfose dos objectos mais familiares”<sup>116</sup>; os objectos despersonalizados, produzidos em série viriam a desfazer o laço íntimo do sujeito com esses objectos, reflectores e guardiões da sua identidade. Os novos objectos terão fomentado um “interior perturbado”. “Na arquitectura do século XIX, há sempre alguma coisa que pertence à dimensão do sonho. O rigor do positivismo e do utilitarismo, cujo projecto tinha sido garantir que uma casa fosse um lar estável e seguro, foi de repente vítima da invasão demolidora do onírico.”<sup>117</sup>

114 - idem, *Da teoria de arquitectura : doze ensaios*, Coord. ed. Paulo Providência; trad. Rita Marnoto Edições 70, Lisboa, 2010, p. 99/100

115 - idem, *Hábitos/Habitus/Habitat* in SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p. 125

116 - idem, *ibidem*, p. 100

117 - idem, *ibidem*, p. 183

Uma ideia inversa a essa do hábito que se rompe pela transfiguração do *lá fora* será uma que nos chega por Duchamp: o *ready-made*, e do qual é exemplo a “Fonte” - um urinol, um objecto já existente e que é resgatado da sua banalidade funcional para o mundo da arte. Neste sentido, mais do que tratar de questões de representação do espaço, o *ready-made* será uma ampliação da própria ideia de espaço, dá-se uma extensão do espaço das ideias sobre as próprias coisas, dá-se uma transformação aparentemente invisível.

As coisas encerradas em conceitos e funções direccionam para imagens no corpo que nos dizem o que se pode fazer com elas e, nesse sentido, limitam o nosso campo de acção sobre as mesmas. Abre-se aqui a possibilidade de uma tarefa vital, a de “des-especializar”. O corpo “deve esquecer o que já viu o objecto fazer (...) como se o mundo começasse ali”. Uma estratégia de revitalização “que se funda num esquecimento”<sup>118</sup>.

Abre-se também aqui a possibilidade de ser essa uma tarefa sem término: pela habituação o que é novo torna-se natural, o que é do campo do natural não existe como realidade imutável, mas vai incorporando aquilo que terá sido a seu tempo artificial e que “comunga” [agora] da objectividade das coisas naturais<sup>119</sup>. Aceitando isto, esse trabalho de revitalização será um exercício constante de fuga à determinação das coisas.

A estufa é o *ready-made* de Lacaton & Vassal. A imagem da estufa, deslocada da actividade agrícola, ao mesmo tempo que amplia as valências do seu uso convencional, perverte a identidade da casa, não só pela transfiguração da aparência da casa, mas, mais significativamente, pela reinvenção da casa na incorporação deste sistema construtivo. E é, ainda, espaço disponível à constante reciclagem de imagens de que a casa será produtora, sendo ao mesmo tempo, espaço de reciclagem do seu próprio usuário. Acolhe uma relação activa entre a percepção e a memória - “os acontecimentos do corpo são representados como ideias na mente”<sup>120</sup>, por outro lado, a ida ao mundo das ideias transforma a percepção das coisas, as sensações que criamos com elas; a subjectividade é tocada, transforma-se e o espaço precisa de se recompor, de se actualizar.

118 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p. 101

119 - OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, op.cit., p. 35

120 - DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa*, op. cit., p. 239

## II. CORPO DE MOVIMENTOS

“No começo era o movimento. Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora (...). Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente.”<sup>121</sup>

A cada momento, a arquitectura participa na exploração e construção da imagem que o ser humano faz de si e do mundo, e possibilita essa aparente imobilidade. A cada momento, a arquitectura numa síntese de ideias, símbolos, funções, cai sobre a materialidade, e insere o corpo num determinado modo de viver. A sua cristalização escreve sobre o corpo, ritmos, hábitos; influi nos seus movimentos, nos visíveis e nos do pensamento, em simultâneo. A sua presença faz-se então, não como extensão, mas enquanto própria maneira de existir do corpo, que procura o equilíbrio.<sup>122</sup> Num avançar mútuo, a história do ser humano emaranha-se na história dos materiais, dos seus usos, transforma-se com eles. A arquitectura será, assim, não apenas um resultado, como será também agente na construção do corpo. Por um lado, no fazer casa, o corpo é matriz para as suas criações, sendo que a mobilidade da percepção daquilo que o corpo é, ou quer ser, logo provoca a firmeza do que se constrói; por outro, os movimentos orgânicos fixados no espaço, ganham a seu modo a função de verbo, são construtores de acção, de ritmos, memória corporal e projecções.

Retomemos José Gil e o seu momento inaugural. “No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o próprio equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.(...) Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.”<sup>123</sup>

Entre os animais existe uma associação rígida entre estrutura e função, pela qual subsistem as características da espécie, por sua parte, o ser humano na conquista

121 - GIL, José, *Movimento total: O corpo e a dança*, Relógio D'Água, Lisboa, 2001, p.10

122 - Citando Noël Arnaud : “Eu sou o espaço onde estou” *apud* PALLASMAA, Jhuani, *Una arquitectura de la humildad*, p.159

123 - GIL, José, *Movimento total: O corpo e a dança*, op. cit., p.10



da sua indeterminação, disjunta forma e função. Os movimentos humanos são diferentes dos movimentos animais, na medida em que pelo menos, se dissemelham entre si e se superam a uma velocidade superior. Assim, a estabilidade estática da arquitectura que associa a permanência do construído a uma dependência da permanência dos usos que o geraram, pela resistência que oferece à actualização das práticas do ser humano torna-se, nesse sentido, contraditória. Sobre esta questão Bernard Tschumi é directo: a “inerente confrontação na arquitectura entre espaço e uso, e a inevitável disjunção dos dois termos, significa que a arquitectura é constantemente instável, constantemente no limiar da mudança. É paradoxal que três mil anos de teoria arquitectónica tenham tentado afirmar o preciso oposto: que arquitectura tem que ver com estabilidade, solidez e fundação.”<sup>124</sup>

Na construção do ser, o humano procura sempre ser mais livre, e nisso está também implícita uma liberdade maior de movimentos, uma conquista a que a arquitectura não se vê alheia; os dispositivos da arquitectura serão possibilitadores de movimentos, não só dos já conhecidos, mas de outros a construir, movimentos de libertação.

Se considerarmos que o pensamento e aquilo que cunhamos de realidade, o domínio das coisas com peso e volume, correm a velocidades diferentes, no momento em que proporciona equilíbrio e sustento às ideias do homem, a arquitectura, também lhes oferece obstáculo, tornam-se inóspitas aos seus movimentos. Neste sentido, revela-se ser condição da arquitectura atender à imprevisibilidade dos movimentos que quer apoiar para que aquilo que construímos sobre os pensamentos e práticas de hoje não se torne obstáculo aos pensamentos e práticas de amanhã. A tarefa a que nos propomos aqui é por isso a de reunir elementos que possam contribuir para a arquitectura e para o arquitecto na investigação de uma posição não definitiva, mas potenciadora de situações que se possam regenerar.

O texto *reciclagem*, do capítulo anterior, será já um espaço de transição para este segundo capítulo em que, pelo interesse no papel co-participativo da arquitectura na conquista desse tipo de movimentos mais livres, se encaminha o discurso à “habitação humana”, ao domínio doméstico que parece coincidir com o território privilegiado da subjectividade, e que, nessa condição, como escreve Ignasi de Solà-Morales, “sem dúvida, (...) especialmente na grande cidade, parece continuar a ser o tema quantitativamente mais importante que compete à arquitectura e aos arquitectos.”<sup>125</sup>

124 - TSCHUMI, Bernard *apud* PEREIRA, Godofredo, *Delírios de poder, Opúsculo 3 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne, Porto, 2007, p.3

125 - SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, Actar, Barcelona, 1996, p.17

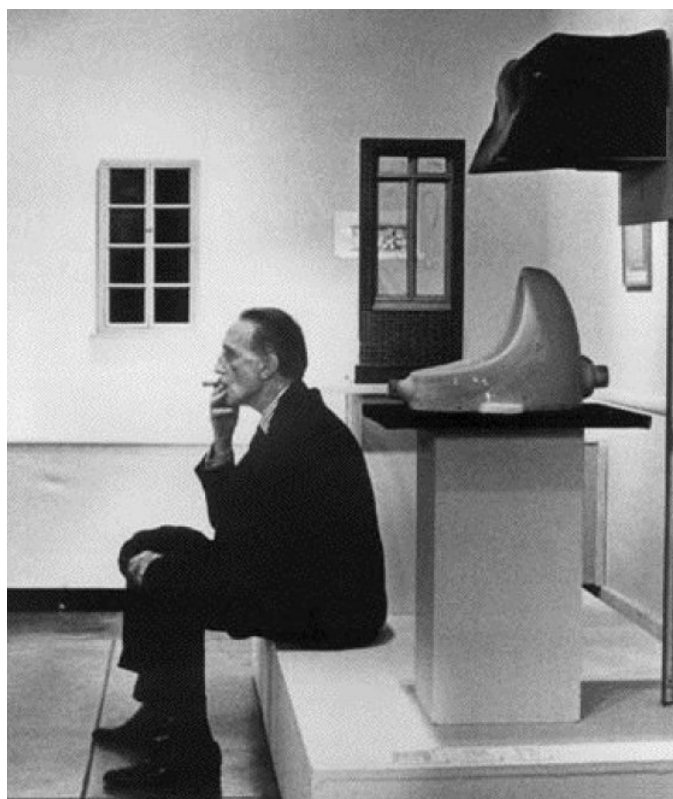
## Permanência das formas

Abre-se aqui um parêntesis. É, essencialmente, na permanência das formas da arquitectura, e, neste ponto, das formas assumidas no domínio doméstico, tal como na sua (des)articulação com o gestos humanos que vemos motivos para considerar a perspectiva de um “corpo de movimentos” ao qual não se pode subtrair o mundo dos objectos. Negada uma dimensão puramente material da arquitectura, para a resistência das formas haverá, por certo, explicações menos directas que aquelas que possam caber objectivamente em questões técnicas e construtivas. Uma via possível, que por certo não se fará isolada, é uma que encontramos na narrativa da história ocidental, e que cruza a razão da permanência das formas construídas pela mão do homem com as suas ideias sobre a morte e a ligação a uma vontade do homem de se perpetuar, deixando uma marca sua.

Na Grécia Antiga, a estátua fúnebre Kouros, ou Kore na versão feminina, é símbolo de ligação entre belo e imortalidade. Inicialmente em madeira, depois, e graças às ferramentas egípcias, em pedra. Dela se fazia a representação do morto, por meio da estátua conservava-se a vida efémera, e insuficiente. Da vontade de ser imortal, de ser-para-sempre, fazia-se a petrificação das formas. O corpo morto conserva-se assim pela forma, numa cópia aperfeiçoada, exemplar nas suas proporções e simetria. Um ideal de beleza que fugia às representações mundanas.

Este exemplo, faz lembrar um outro mais recente, do início deste século, e cuja lembrança será mais que uma mera curiosidade: o projecto italiano *The Capsula Mundi*. Trata-se de uma cápsula em forma de ovo, feita para receber o corpo, alternativa aos caixões comuns. A particularidade do projecto é que essa cápsula, colocada no solo, associa o corpo em decomposição às raízes de uma árvore. Manifesto de uma vida além da vida, e que se propõe para este mesmo mundo. Uma alternativa que talvez nos tenha algo a dizer sobre uma mudança do significado da morte, ou, por outras palavras, do significado do fim das coisas, no nosso espaço-tempo.





Objecto extraído da banalidade.

i18. Marcel Duchamp e *A fonte* numa exposição no Pasadena Museum of Art, 1963



Quando se recicla a casa, extensão anatômica, recicla-se o corpo.

i19. Lacaton & Vassal, casa *Coutras*, França, 2000

## Organização de movimentos

Acerca da mobilidade do sujeito moderno Georges Teyssot denuncia-lhe uma subjectividade dividida entre a permanência e o nomadismo. O olhar de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a cidade de Paris permitiu-lhe considerar esta divisão: nessa cidade, enquanto nas galerias e mercados, edifícios colectivos ou para finalidades transitórias, se usava vidro e ferro, nas casas, no domínio privado, esses materiais eram evitados. Sinal, para G. Teyssot, de uma subjectividade que se divide entre a transitoriedade de um homem nómada e o “antigo individualismo”<sup>126</sup> que confunde a existência com a permanência geográfica. A diversificação de objectos da cidade de Paris, capital cultural no século XIX, seria indício de que o *eu* que se identificava com a terra, com a sua posição fixa, era abalado pelo movimento de globalização, no contacto com outros mundos distintos do seu. Transparência e opacidade tornavam-se coabitantes no território de uma subjectividade errante entre o nómada e o permanente.

Partindo desta ideia de Geroges Teyssot, e se o corpo é, também, composto de memórias, talvez se possam encontrar nelas coisas que marcam essa subjectividade moderna que se divide entre a mobilidade e a permanência, e nos informem sobre a sua complexidade. Para isso, encontra-se apoio em Peter Sloterdijk: a partir das diferentes adaptações que faz do termo heideggeriano “ser-aí” - um “ser-aí” que P. Sloterdijk interpreta pela relação do sujeito com o meio - destacam-se aqui dois modos de habitar, um primeiro que segue os ritmos sazonais da natureza e um segundo que se faz em sincronia com a máquina. A selecção destes dois momentos prende-se a uma relevante mudança colectiva do modo de habitar o espaço-tempo que, postos lado a lado permitem reconhecer a transição de uma existência sedentária para uma existência móvel. Embora limitada esta escolha de elementos, pela distância entre eles, permite identificar uma mudança relevante nos ritmos e espécies de movimentos a par da transformação do meio físico que os suporta e, desse modo, diferentes maneiras de existir do corpo.

No primeiro caso, envolvido numa existência expectante, o “ser humano neolítico” vive de acordo com a natureza, ordem sobre a qual não tem controlo. “A casa (...) é uma sala de espera na qual permanecem os seus moradores até que nos campos ao lado do povoado chegue o momento em que os frutos plantados estão aptos para consumir, armazenar e voltar a semear.”<sup>127</sup> Aliado aos ritmos da natureza esse ser, um “ser-aí-como-as-plantas”<sup>128</sup> sobrevive, à espera do alimento numa

126 - TEYSSOT, Georges in *Hábitos, Habitus, Habitat Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p. 115

127 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 387

128 - idem, *ibidem*, p.394

casa “sala de espera”<sup>129</sup>, na duração da espera a casa é, no entender de P. Sloterdijk, incubadora de significantes, um “aditamento possibilitador de seres humanos”<sup>130</sup>, nessa dita espera, no conforto da casa, ter-se-á dado espaço à manifestação simbólica.

O segundo momento a que damos atenção é o momento de sincronia com a máquina: acontece na cidade, território do ser pensante, território do domínio do homem, onde, entre as suas linhas, submerge na linguagem que lhe é própria, submerge num exercício de aprofundamento e complexificação daquilo que o distingue. Até à revolução industrial “habitar significava essencialmente não *poder-se-ir-fuera*”<sup>131</sup>, aí na cidade, a máquina liberta o homem, simultaneamente, da sua condição agrária e sedentária, converte-o em “semi-nómada”<sup>132</sup>, afastando-o da dependência da espera. Porém, liberto dos ritmos anteriores, o homem sincroniza-se com a máquina e faz-se agora obediente aos ritmos que ele mesmo compõe. Diz F. Guattari, a respeito dos usuários da cidade actual, que são possuidores de “alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em ‘prisão domiciliar’ numa trajectória socioprofissional predeterminada, quer seja em uma posição de explorado, de assistido pelo Estado ou de privilegiado”<sup>133</sup> - usuários que se movimentam em linha recta, no sentido em que não se permitem errar, e um território em que se procura encurtar a distância-tempo, um território de eficácia.

No espaço das formas arquitectónicas como na subjectividade, os modos de habitar também se misturam. Por outras palavras, tal como a casa natal e outras casas onde nos demoramos são referência para a vida, pelas suas memórias de cheiros, ruídos, gestos que ficam gravados em nós e permanecem presentes na experiência de outros espaços, talvez assim, se possa reconhecer na cidade maneiras de um anterior modo de habitar.

Na cidade densa, em lugar dos movimentos casa-lugar de colheita/provisões, acontecem os movimentos casa-emprego/provisões. Num caso como no outro, a casa, no território partilhado, é o dispositivo de submersão privada. “Normalmente com a entrada na própria casa acaba no seu morador o comportamento observador, e no seu lugar aparece um participar difuso, um deixar-se levar e um deixar-se rodear descentrados.”<sup>134</sup> Na transição desse modo de habitar sincronizado com a natureza para a cidade permanece, de outra maneira, a separação do espaço do território pessoal e do espaço de trabalho. Dá-se uma cisão no espaço. O próprio uso do termo habitação, direccionado ao espaço pessoal e privado, indica uma ruptura da espécie

129 - idem, ibidem, p.387

130 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 397

131 - idem, ibidem, p.388; a expressão “*poder-se-ir-fuera*” não foi traduzida

132 - expressão usada por SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*

133 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op. cit., p. 169

134 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 402



Cada corpo um microcosmos.

i20. *O homem microcosmos*, Esquema de influxos, *Livre des Portraits et Figures du Corps humain*, 1572

de movimentos dentro e fora dos seus muros. Poder-se-ia dizer até que: lá dentro habita-se, lá fora os movimentos são de outra ordem. Esta distinção que tem que ver com uma ideia de Gonçalo M. Tavares acerca da “cidade, criação perfeita da racionalidade”: cidade cuja organização é “resultado da medição das distâncias em relação ao perigo e ao amor e da sua aplicação no espaço”<sup>135</sup>.

Nisto, a história da arquitectura, muito além de uma “história de sucessão de estilos e formas” será, usando uma expressão de Bruno Latour e Albena Yaneva, uma história de “territórios contestados”.<sup>136</sup>

## Movimento de fora para dentro

### corpo-medidor

A arquitectura, na tarefa a que se compromete de organizar a coexistência dos corpos, serve-se tradicionalmente da planificação para construir um campo de intersubjectividade que se sobrepõe à multiplicidade de subjectividades. Constrói, de certo modo, uma sincronização de movimentos.<sup>137</sup>

A esta maneira de escrever o território não será alheio um instrumento antigo: o mapa. “A terra era vasta, misteriosa e desconhecida; foi necessário imaginá-la, mapeá-la e descrevê-la”.<sup>138</sup> Lançado nesse ofício, o homem faz do mapa - construção abstracta - sua ferramenta aliada; ferramenta essa que lhe serviu em estratégias de combate, no cálculo da distância ao inimigo e de controlo de fronteiras, ferramenta essa a partir da qual foi também possível incorporar novos territórios, conhecer outras formas de viver, incluí-los no imaginário; instrumento que lhe permitiu, enfim, orientar nesse território imenso, mas vazio de intimidade.

A terra era vasta, foi preciso domesticá-la, “referir a si mesmo o fragmento

135 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit. p. 249

136 - Todos sabemos que um edifício é um território contestado, e que não pode ser reduzido ao que (...) significa, como sempre há feito a teoria da arquitectura tradicional. Só tendo em conta os movimentos de um edifício, e dando cuidadosamente conta das suas tribulações podemos expressar a sua existência: que seria o equivalente a uma lista completa de controvérsias e conquistas do edifício na sua duração, ou seja, o equivalente ao que ele faz, como resiste às tentativas de transformação, permite (...) certas acções (...), irrita os observadores, desafia as autoridades municipais e mobiliza diversos actores da comunidade. No entanto, o que vemos é objecto estático e incontestável como estando “lá fora”, pronto a ser reinterpretado, (...) ouvimos falar de interesses humanos divergentes, mas nunca chegamos a ver os dois juntos.”; LATOUR, Bruno, YANEVA, Albena, *Give me a gun and I will make all buildings move: An ANT's view of architecture in* <http://www.bruno-latour.fr/node/206>

137 - “uma cidade define-se, de facto, pelos entendimentos, isto é: graças às sincronizações temporárias, de discurso e acções. Se em nenhum momento os homens, cada homem, prescindisse de uma marca individual nas suas palavras e acções, então a cidade não existiria”; TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op.cit., p. 172

138 - idem., *Arquitectura, natureza e amor*; op. cit., p. 3



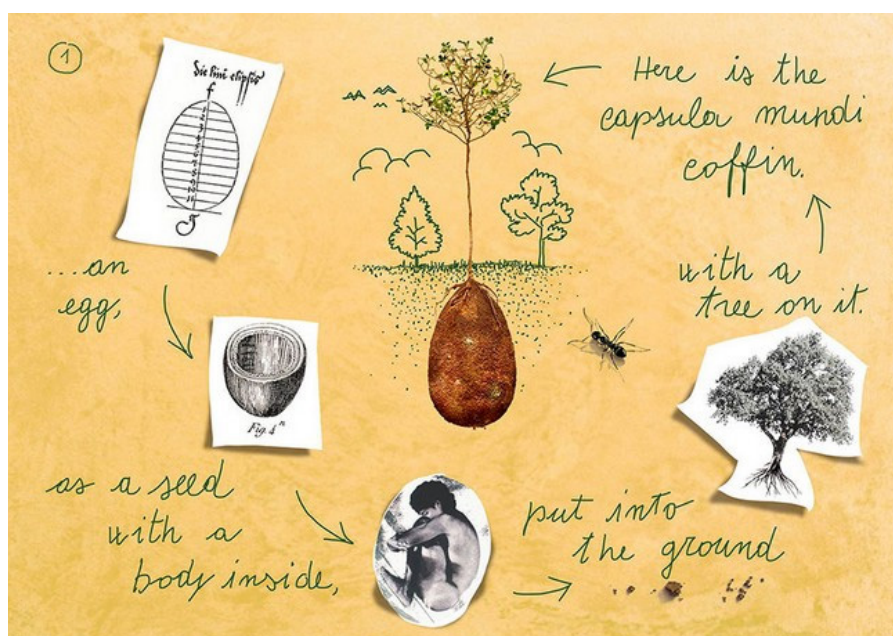


Imagem petrificada e imagem em movimento.

i21. em cima: Kouros de Anavyssos encontrado em Attica, Grécia, 540-515 a.C.

i22. em baixo: Anna Citelli e Raoul Bretzel, *Capsula Mundi*

de espaço que necessita para a acção e o movimento”<sup>139</sup>. Nesse processo o homem faz da medição sua tarefa exclusiva. E “medir [dirá o homem,] é colocar ordem no confuso, sem quantificar não me oriento: perco-me. E o homem perdido tem medo.”<sup>140</sup>

Medir é colocar o seu olhar sobre as coisas, contudo esta medida referência é mutável. A cada momento a percepção daquilo que o corpo é, dentro do seu entendimento do mundo, constitui uma medida prática para construir o meio em que se move. Um significado construtor que é móvel e que encontra momentos de cristalização na arquitectura. No Egipto, por exemplo, a pirâmide em pedra, permanente e expectante, pode associar-se a uma esperada reencarnação da alma, e os seus eixos a um diálogo entre céu e terra - uma alma eterna, e uma arquitectura que, pela sua materialização e composição, nos fala de eternidade. Na Antiguidade Clássica, um segundo exemplo, um corpo “substância finita, cópia da substância infinita divina”<sup>141</sup> justificava uma arquitectura antropomórfica: “a arquitectura clássica lia as ordens paralelamente aos corpos do homem e da mulher, e essa ordem de magnitudes era transportada para o edifício. Dado que o homem era uma peça perfeita da criação, este transporte daria lugar a objectos igualmente perfeitos.”<sup>142</sup> Um imaginário divino, de proporções perfeitas, informavam o acto de medir e “uma certa maneira de articular o mundo do visual e portanto também da arquitectura segundo o qual essa articulação se produzia, representando uma visão do universo fechado e completo como totalidade acabada”<sup>143</sup>. No século XX, um último exemplo, o Modulor de Le Corbusier é configuração de um corpo idealizado, e a casa território da construção desse corpo. “À função motora, renal, háptica, cardíaca, o corpo ganha uma nova função-casa”<sup>144</sup>. De um imaginário da perfeição na origem passámos a um imaginário perfeccionista no seu destino, de uma verdade originária a uma verdade progressista. Um corpo-máquina e uma casa-máquina legitimados pelo pensamento positivista, que no conjunto dos seus pressupostos terá o de considerar “que todos os fenómenos estão submetidos a leis naturais invariáveis [que] os movimentos da sociedade, inclusive os do espírito humano, podem ser realmente previstos, em certa medida, para cada época determinada, sob cada aspecto essencial”<sup>145</sup>.

Uma percepção actualizada do corpo pode atribuir-lhe um outro sufixo, adquirido numa época em que tudo é objecto de consumo e em que “até as pessoas

139 - LAAN, Hans Van der, *El lugar de la Arquitectura*, apud PITEIRA, Luís, *Regresso a casa: arquitecto na comunidade, experiências sobre o praticável*, p. 102

140 - TAVARES, Gonçalo M., *Arquitectura, natureza e amor*; Opúsculo 14. Dafne, Porto, 2008. p.3

141 - ZIZEK, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Relógio D'Água, Lisboa, 2008

142 - SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Arquitectura débil*, in *Diferencias*, GG, Barcelona, 2003, p.64

143 - idem, ibidem

144 - PITEIRA, Luís, *Regresso a casa: arquitecto na comunidade, experiências sobre o praticável*, op. cit., p. 73

145 - COMTE Auguste apud ÁBALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*; trad. Alicia Duarte Penna, Gustavo Gili, Barcelona, 2003 p.70



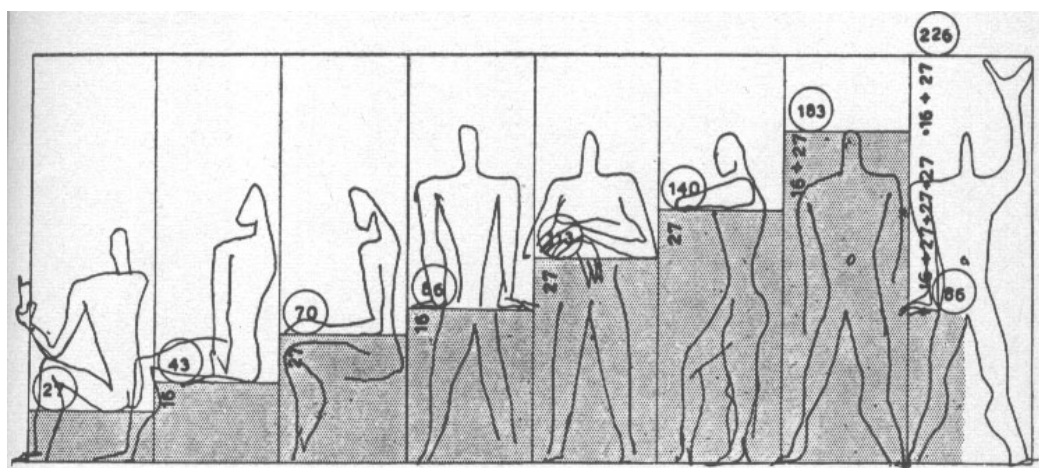
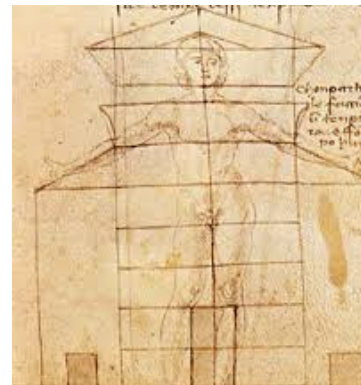
se converteram as suas próprias imagens, em marcas registadas”<sup>146</sup> propõe-se a concepção de um corpo-mercadoria. Contudo, apesar de um sufixo renovado podemos notar nele, no que o anima, indícios de outras concepções do corpo. Ao homem, e aqui é, essencialmente, do homem da cultura ocidental que se fala, não lhe foi ainda permitido fazer tábua rasa, a cada momento, às memórias gravadas no corpo, colectivo, sobrepõem-se novas imagens. Se é justo identificar um corpo-mercadoria, talvez se possa dizer que é simultaneamente corpo-máquina - por se ver envolvido numa cadeia de produção global - ou, dizer ainda que, é corpo (re) sacralizado - guiado por ideais de perfeição veiculados, em grande medida, pelos meios de comunicação.

No tempo de um corpo-mercadoria, não será de estranhar a concepção uma casa-mercadoria. Se no primeiro capítulo deste trabalho - “Corpo de Imaginação” - é referida uma arquitectura que, associada ao “olho narcisista” e à lógica do mercado, se apresenta “como um meio de auto-expressão (...) separado das conexões mentais e sociais fundamentais”<sup>147</sup>, aqui, partilhando dessa mesma alienação, faz-se referência, particularmente, a uma casa-produto que, nos seus recortes, pretensamente finalizados, inibe o território de exploração do acto de habitar. A casa entendida enquanto objecto material, tal como, as suas medidas justas e a justaposição a um território exterior sem a delicadeza necessária a um encontro amigável, são factores que deixam pouco espaço de manobra ao seu habitante. Esta é, também, uma concepção de casa que parece ignorar os dois fenómenos apontados no capítulo anterior na relação do corpo com a arquitectura, e que são a relação não objectiva com a materialidade (o que torna já o termo materialidade insuficiente), e o vínculo à memória, no processo de assimilação na construção do território da identidade.

Associadas a estes aspectos, que caracterizam uma casa-mercadoria, as ferramentas da arquitectura revelam-se um instrumento inibidor, normativo e homogeneizante. E assim, estruturador na construção de um homem unidimensional. Entende-se por isso que será imperativo destituir uma ideia de universalismo na arquitectura que, responde de maneira insensível a questões culturais e subjectivas à necessidade de habitação (ou às necessidades próprias de especulação imobiliária), e por outra parte, em oposição a uma gestão generalizada do problema da habitação por uma entidade abstracta como o é o mercado, procurar na arquitectura ferramentas emancipadoras, fazer notar as potencialidades de um território diverso.

146 - PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, op. cit., p. 56

147 - idem, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op.cit., p. 22/23



O corpo que se representa.

da esquerda para a direita:

i23. entrada em forma de vulva, frontespício da caverna *rishi* em Loma, Índia, sé. III a.C.

i24. pote em forma de peitos, da antiga dinastia Shang, séc. XV-XVI a.C.

i25. boca da caverna no Bosque Sagrado de Bomarzo, 1550-1580

i26. Pórtico das Cariátides

i27. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini

i28. Le Corbusier, Modulor

### determinação do movimento

Se tivermos por referência a casa que Joseph Rykwert postula para Adão no Paraíso, a qual existiria “não como refúgio contra a intempérie, mas como volume que poderia interpretar como limites do seu próprio corpo” e que “o colocava a ele num centro”<sup>148</sup>, coloca-se a hipótese de que o abrigo tenha desde os seus primórdios uma função que não termina na protecção do corpo das inseguranças e desconfortos do exterior. Na coincidência da dimensão da casa com a dimensão do corpo, o corpo que se confunde, há uma identidade compartilhada, em que o espaço doméstico informa os gestos que animam o corpo, de certo modo, inventa-o.

Quando “falamos de casas ou de objectos, estamos a falar quase sempre de movimentos. Quando se constrói um espaço, estamos a dizer que vou poder fazer estes movimentos e não vou poder fazer outros. E, ao escolher movimentos, estou a incentivar algumas filosofias (...) em detrimento de outras”. “Wittgenstein dizia que, quando queria mudar a forma de pensamento, mudava a posição do corpo (...) se nos mexemos no espaço estamos a mexer na nossa forma de pensar. As coisas arquitectónicas estão a decidir para onde é que vamos ou para onde é que olhamos (...). Para onde eu olho é muitas vezes o ponto de origem do pensamento.”<sup>149</sup> Neste sentido, as determinações sobre o espaço serão, também, determinações sobre o corpo.

É certo que o efeito que o objecto produz terá dupla origem, o corpo humano não é mero receptor, é somente na participação do observador que o observado é percebido, não se trata de uma relação unidireccional. Mas, sendo isto verdade, talvez não seja uma verdade menor dizer que, nesse fazer-se mútuo, entre observador e observado, sujeito e objecto, as formas da arquitectura, são muitas vezes capazes de favorecer o silêncio (do género daquele que se forma quando se acata uma ordem), pois, “se até umas pantufas domésticas, com a sua forma e o seu modo de utilização, impõem uma filosofia de vida e, portanto uma moral, como retirar deste combate a arquitectura?”<sup>150</sup>

De uma outra solidez e escala, a tomada da Bastilha, na Revolução Francesa, é um exemplo ruidoso, flagrante, da força dos objectos: a queda do poder que se manifesta pela invasão da Bastilha “contrapunha a flexibilidade da vida à rigidez

148 - RYKWERT, Joseph, *La casa de Adan en el Paraíso*; trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1974

149 - GIL, José, *Movimento total: O corpo e a dança*. op.cit., p.103

150 - “Escreve Adorno: Em várias coisas há gestos registados e, portanto, modos de comportamento. As pantufas—«Schlappen», slippers—estão concebidas para meter os pés sem a ajuda da mão. São monumentos do ódio contra o vergar-se.”, ADORNO, Theodor W. *apud* TAVARES, Gonçalo M., *Arquitectura, natureza e amor*, op. cit., p.8

da pedra”<sup>151</sup> - o que não será tanto uma questão material como de inflexibilidade da forma desassociada do seu simbolismo, de forças cristalizadas pela arquitectura - é, com este episódio, de acordo com Georges Teyssot, que se inicia uma corrente crítica aos excessos da vontade de controlo racionalista expressos na arquitectura e urbanismo.

Na referida casa-mercadoria também se detectam determinações sobre o corpo. Nela podemos encontrar heranças da Arquitectura Moderna, uma associação que se refere, essencialmente, a uma apropriação dos modelos da Arquitectura Moderna pelos princípios do mercado, que despidos de uma vontade sincera de encontrar uma casa para um ideal positivista, ou qualquer outro, vêem proveito tanto na rentabilização do solo como no processo simplificado da repetição de soluções standard. Assim sendo, uma passagem pela Arquitectura Moderna, e pelo seu próprio legado, será relevante na compreensão do carácter da casa-mercadoria.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault (1926-1984) sugere uma analogia entre a organização do Jardim Zoológico de Versalhes e do Panóptico. No livro, Foucault, refere a possibilidade de Jeremy Bentham ter seguido o exemplo do Jardim Zoológico, construído a pedido do rei Luís XIV, para projectar o Panóptico. A incerteza dessa influência não nos chega para tomar a comparação irrelevante. “Bentham não diz se se inspirou, no zoológico”, mas “encontramos no programa do Panóptico a preocupação análoga da observação individualizante, da caracterização e da classificação, da organização analítica da espécie.”<sup>152</sup> Em “Versalhes, Luís XIV quis que todos os seus animais fossem reunidos num único lugar, com árvores, plantas e flores e foi assim que ele criou, na realidade, o primeiro Jardim Zoológico. Ele quis que o lugar escolhido (...) fosse disposto para receber o maior número de animais possível num pequeno espaço;” Luís XIV “quis que tudo fosse construído (...) e arrumado de modo a ser visto, por assim dizer, por um único olhar”<sup>153</sup>

O mesmo esquema do Panóptico viria a servir uma vontade moderna de organizar as massas, citando G. Teyssot : “com o seu mecanismo de um sistema central que facilitava a vigilância em hospitais, escolas, prisões, fábricas, etc., Jeremy Bentham (...) havia proposto o uso de ferro e vidro, que lhe havia permitido realizar o seu sonho de uma arquitectura transparente, disciplinada e aprisionadora.”<sup>154</sup> Ainda, nas características panópticas viriam a apoiar-se edifícios de

151 - TEYSSOT, Georges in SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op.cit., p.120

152 - FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; trad. Raquel Ramallete, Petropólis: Editora Vozes, 34ª edição, 1986, p. 168

153 - VEIGA, Alfredo C., ALBUQUERQUE, Durval Muniz, SOUZA, Alípio, *Cartografias de Foucault*, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2008, p. 254

154 - TEYSSOT, Georges in SOLÀ-MORALES, Ignasi, in *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op.cit., p. 115

habitação como é o caso dos falanstérios e familistérios, “precisamente organizados para o que se considerava conforto, não para o indivíduo, mas no aspecto colectivo da casa e [que] prefiguravam a chegada da tecnologia para o entorno controlado com precisão, o ‘environment exacte’ para usar a frase que Corbusier aplicou” à sua *Cité de Refuge* (1933) em Paris. Seriam estes, modelos que tornavam prática, organizada e higiénica a partilha de um território comum, e neles a evocação do “sonho de alcançar uma partição perfeita do espaço vital; o sonho de máquinas perfeitas para curar, controlar, para viver.”<sup>155</sup> Um sonho de igualdade que se traduzia na uniformização do espaço vital.

Herdámos da Arquitectura Moderna um modo de fazer cidade de fora para dentro. Do grande gesto urbano que condiciona a escala doméstica, e marca os gestos do habitante da casa e da cidade. A *Ville Radieuse* ou o *Plan Voisin* de Le Corbusier, são exemplo desse gesto que toma decisões desde a escala da cidade à habitação, a racionalização do espaço e a divisão em zonas funcionais escrevem no território uma maneira de habitar. “Reduzida às abstracções atemporais do *Plan Voisin* (1925) ou da *Ville Radieuse* (1933), a sua doutrina parecia minar a própria base do modo de vida urbano, na história e no presente’ ”; “como o coloca Françoise Choay: ‘é no domínio do urbanismo, onde realizou tão pouco que a influência Le Corbusier é mais importante’, contribuindo ‘para a noção do arquitecto-urbanista onisciente’ ”<sup>156</sup>.

De cima, o arquitecto toma a posição do criador, como escreve Iñaki Àbalos “o território é sempre o meio físico visto de um ponto de vista superior, em planta, sob a vista de um pássaro, suficientemente longe para poder abstrai-lo, tornando-o silencioso, mudo (...), outro mecanismo de objectualizar, coisificar (...) vistos de cima, em planta, sem escala, não somente os humanos se transformam em objectos, (...) ficamos reduzidos a movimentos compulsivos sem experiência nem subjectividade”<sup>157</sup>.

No registo de Foucault sobre o Panóptico, como, nestas últimas palavras de Iñaki Àbalos, é possível notar uma dominância da visão no acto de organizar: uma vontade de visibilidade total expressa na forma do Panóptico e, no processo de desenho, uma mão que perde a sua tacteabilidade para ser veículo de expressão do diálogo entre o pensamento e a visão. Empenhado no ofício de organizar, o homem faz do acto de medir um exercício mecânico, e fá-lo substituindo a “infinitamente complexa genética pelos esquemas simplificadores da utilitária geometria

155 - TEYSSOT, Georges in SOLÀ-MORALES, Ignasi, in *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op.cit., p. 115

156 - MOOS, Stanislaus Von, *Le Corbusier : elements of a synthesis*, 010 publishers, Rotterdam 2009, p. 222

157 - ÀBALOS, Inaki, *O que é a paisagem?* in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/05.049/572/pt>



racional”<sup>158</sup>, fá-lo, muitas vezes, ignorando a carne de que se faz o corpo. E assim, o grande gesto sobre o território é incentivo para o esquecimento das especificidades de que é feito cada corpo e da organização das quantidades em detrimento das qualidades.<sup>159</sup>

O Existenzminimum será testemunho de uma casa medida pelo rigor dos números.<sup>160</sup> Num espaço de proporções mínimas que (a)condicionam os gestos, a síntese entre medidas mínimas (nada mais que o essencial)<sup>161</sup> e tarefas calculadas imprime no corpo o constrangimento de uma rotina de movimentos. Por contraste, “olhem para o exemplo dos monges, com os seus fatos largos. Com aquela roupa podiam realmente pensar (porque não precisavam de se lembrar dela). Porque, de facto, quanto mais o exterior existe, mais o raciocínio perde para a visão e para uma certa existência passiva. A ‘armadura obriga a ver a exterioridade’ escreve” Umberto Eco (1932-2016)”, e livramo-nos dela, dessa armadura que o mundo pode ser para o corpo, é função do pensador. No vestuário apertado que não deixa pensar podemos ver outros apertos do mundo”<sup>162</sup>, como os que vêm por via da arquitectura e que fazem virar a atenção para os objectos e as suas funções.

A ideia da casa *machine à habiter* será também expressão de uma obsessiva submersão no domínio racional - proposta em 1853 por Adolphe Lance como “instrumento” de eficiência que teria nos “edifícios industriais, fábricas, plantas

158 - OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, op. cit., p. 74

159 - Num dos lembretes ao arquitecto Le Corbusier escreve: “A planta é geradora. O olho do espectador move-se num espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta (...), se a ordenação que os agrupa exprime um ritmo claro, e não uma aglomeração incoerente, se as relações entre os volumes e o espaço são feitas de proporções justas, o olho transmite ao cérebro sensações coordenadas e o espírito retira delas satisfações de ordem superior: isso é arquitectura.(...) A planta está na base. Sem planta, não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência. Sem planta há essa sensação insuportável ao homem, de informe, de indigência, de desordem, de arbitrário. (...) A planta é a determinação do todo (...)” LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1921, p.27

160 - “ao segundo CIAM proposto foi dado o nome ‘Die Wohnung für das Existenzminimum’ (o habitar mínimo de subsistência)”. Na exposição do congresso, “The Minimum Dwelling Unit”, 207 plantas foram expostas, “organizadas em categorias de uni-, bi-, ou multifamiliar (...) com indicação da área, volume, área de janela e número de camas (...)”. Para enfatizar que uma nova abordagem estava a ser usada, os edifícios”, correspondentes a cada unidade, “não foram representados, assim como os interiores (...) não foram fotografados. As localizações eram indicadas por cidade para permitir comparar os custos em relação com o salário local (...). A maioria das plantas” eram de edifícios em “cidades alemãs, metade deles de projectos de Frankfurt; quase todos os outros eram de Bruxelas, Vienna, Paris, e outras cidades Europeias. Unidades com dimensões de 29,5 a 76, 5m2 para casas unifamiliares; 24,7 a 52,7m2 para unidades individuais em casas bifamiliares; e 23 a 91,2m2 para unidades multifamiliares.” MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, 2002

161 - “As janelas, as portas devem ter suas dimensões rectificadas; os vagões, as limusines, nos provam que o homem passa por aberturas estreitas e que podemos calcular o espaço em centímetros quadrados; é criminoso construir um wc com quatro metros quadrados”, CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, op. cit., p. 170

162 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p.287

de todo o tipo, (...) modelos quase perfeitos e dignos de imitação”<sup>163</sup>, e retomada, em 1921, “em tons dramáticos e amplamente publicados”<sup>164</sup> com o apoio de Le Corbusier.

A retirada de um ideal divino, metafísico, dá lugar na modernidade a um outro ideal, igualmente intangível, alcançável num futuro em permanente deslocação - o progresso. Sobre as sobras de um imaginário da perfeição, erguia-se um outro a caminho da perfeição e do qual a máquina seria propulsora. Contudo, Fernando Quesada faz o alerta, colocada a hipótese de uma verdade a ser produzida, que suplantava uma verdade fixa ao ponto de origem, abriam-se as portas à sua profanação.

A *machine à habiter* seria dispositivo potenciador nessa produção; a arquitectura envolvida numa lógica de produção em série, resolvia a necessidade de um abrigo democrático: o “homem e a sociedade, entendidos como fenómenos naturais, ‘submetidos a leis invariáveis’, passam, então, a ser objecto do conhecimento científico. O indivíduo é tomado como uma abstracção, como a peça de uma engrenagem sujeita à observação e experimentação, como um dado estatístico, objectivável, que se dilui em comportamentos previsíveis”<sup>165</sup>. “Para alcançar” o “futuro de progresso é necessário substituir o indivíduo”<sup>166</sup>, a casa é para um habitante genérico, da qual é representação o Modulor, um habitante de medidas e necessidades convencionadas cuja exemplaridade fundamentava a repetição de um modelo doméstico, viabilizado através da standardização formal e construtiva.

De certa maneira, podemos ver na *machine à habiter* um exercício de inversão da procura de abrigo para o corpo. Trata-se de uma demanda de um corpo para a casa, mais do que de uma casa para o corpo. Um corpo idealizado (de medidas irreais)<sup>167</sup>, feito de funções e não o corpo de carne. A *machine à habiter* é, de certa maneira, uma casa à espera de um corpo que ponha em prática as suas funções.

Nesse ambiente doméstico funcional, da casa máquina, o rapto da imaginação para o lugar das ideias comuns sobre os elementos da casa e as suas funções, tira o habitante do seu próprio corpo, inserindo-o num lugar de

163 - “Uma casa é um instrumento, (...) que não só serve de refúgio ao homem, mas que deve também submeter-se, tanto quanto seja possível, a todas as suas necessidades conforme as suas acções e multiplicar os resultados do seu trabalho. Os edificios industriais, fábricas, plantas de todo o tipo, são nesse sentido modelos quase perfeitos e dignos de imitação”, Adolphe Lance apud TEYSSOT, Georges in SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op.cit., p.116

164 - TEYSSOT, Georges, *ibidem*

165 - ABALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*, op. cit., p. 71

166 - *idem*, *ibidem*

167 - “Um dia em que estávamos extasiados na pesquisa de uma solução, um de nós disse: ‘Os valores actuais do Modulor estão determinados por uma estatura de um homem de 1,75m (...). Não viam nos romances policiais ingleses que os bons tipos - um polícia, por exemplo - têm sempre SEIS PÉS de altura’ Os 1,75m, resultantes de uma média francesa, são posteriormente convertidos nesta medida de seis pés (6x30,48= 182,88m), seguindo assim as proporções de um corpo imaginário; LE CORBUSIER, *El Modulor y el modulator 2*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1976

determinações comuns, um exercício característico do homem: “utilizando materiais organizados de modo inteligente (...) o homem, esse ser racional, preenche o imaginário de uma forma anulando-o através de uma única função (...) dá uma ordem à forma atribuindo-lhe uma função (Função: actividade específica de uma determinada forma), para logo a seguir receber (...), uma ordem desta, quando faz com essa forma aquilo que é previsível.”<sup>168</sup>.

Se, como nos faz ver Olaio, a pá de Duchamp - “*In advance of a broken arm*” - é prolongamento do braço, perguntamo-nos até que ponto a pá é objectivável e não também ela parte do corpo a que pertence o braço. Uma noção de corpo reconfigurado, que “inclui todos os seus artefactos e artificios.”<sup>169</sup> Numa relação de adaptação bidireccional invertem-se também os lugares do criador e do objecto criado, da mesma maneira que o humano cria o artifício, também este tem a seu cargo a transformação do humano, e é, neste sentido, que nos permitimos dizer que a casa-máquina é produtora de um corpo-máquina. Casa e corpo fundem-se num só organismo de eficiência e produção. Envolvida no exercício racional de prever e oferecer suporte aos movimentos previsíveis do corpo, desdobrando-se em funções, a casa faz-se, em grande medida, da relação do corpo com os objectos e esquece-se de ser espaço para os movimentos e relações imprevisíveis dos corpos com vida.

Observemos a *casa 3 pátios* de Mies van der Rohe, como manifestação de cooperação da arquitectura nas questões da emancipação do corpo. Se nos guiarmos pela interpretação de Iñaki Ábalos, a *casa 3 pátios*, como “produto da projecção pessoal” de Mies é um exercício de esquecimento que “põe de lado as memórias da casa”<sup>170</sup>, as memórias de um certo modo de viver. Os muros altos erguem-se para que, protegido de olhares moralistas e das imposições do viver colectivo, num meio “sem leis, nem princípios alheios às forças vitais”<sup>171</sup>, quem aí mora possa rever a sua posição e as suas ligações com o mundo. No projecto da *casa 3 pátios* não existem compartimentações que levem a reconhecer a especificidade do uso de cada uma, não há divisões convencionadas pela estrutura tradicional da família, não há sinal de um habitante-tipo, não há cliente, nem localização definida. O que há é um espaço líquido, a indefinição dos espaços da casa será suporte de uma acção que não se pode conhecer de antemão, um ambiente que, segundo I. Ábalos “transforma o tradicional sujeito passivo em (...) sujeito ativo”<sup>172</sup>.

Neste exercício de revisão das ligações com o mundo o projecto, como

168 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p. 168

169 - OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, op. cit., p.14

170 - ÁBALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*, op. cit., p. 35

171 - idem, ibidem, p.28; “sem leis, nem princípios alheios às forças vitais”, nesse fechamento, entre muros é reservada uma área generosa para o pátio que traz o céu, a terra, o vento, a chuva e sol para dentro de casa.

172 - ÁBALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*, op. cit., p. 28



reflexão sobre o sujeito, é forçosamente uma revisão dos elementos materiais que compõem a casa, exercício em que se emaranham subjectividade e técnica. Lá dentro, o pé direito fixo em 3,20 m, que situa a altura do olhar a meio da altura total dos espaços, tal como a luz nem direccional, nem concentrada, mas que se espalha uniformemente, são apresentados por I. Ábalos como estratégias na renúncia de representação de forças transcendentais<sup>173</sup>, ou ainda a junta invertida que “faz a matéria levitar” e que como um “mecanismo antigravitacional”<sup>174</sup> será incentivo da mobilidade pela casa - tudo se convoca para que seja o habitante desta casa o protagonista, e para que dele venha o argumento. A horizontalidade dos espaços do projecto interpretam-se como expressão do “gozo da vida em si mesma, uma afirmação do sujeito.”<sup>175</sup> Os muros parecem vir interromper o tempo linear positivista, que sincroniza as massas. Num espaço de dimensões generosas, que escapa ao ritmo apertado da casa do ideal positivista, constrói-se, segundo I. Ábalos, para um tempo continuamente presente: virados para o pátio, “contemplando essa paisagem de uma das poltronas Barcelona dispostas no interior (...) assistiríamos a um espectáculo revelador: o da eterna sucessão do mesmo, o do carácter circular do tempo natural frente ao tempo histórico. Ao ciclo do dia sucede o da noite, à pradaria coberta pela neve sucede a chuva e a florescência das árvores, depois a queda das folhas, e assim sucessivamente.”<sup>176</sup> A cadeira de Mies é símbolo de um gozo do tempo, é uma “cadeira de pensador”, para um corpo presente.

Tornando à questão da casa-mercadoria e às suas ligações com a Arquitectura Moderna, se no séc. XX o esforço de optimização do espaço na tentativa de definir mínimos habitáveis se vincula a uma atitude pragmática, louvável, perante um problema de escassez de habitação, gerado no seio da Revolução Industrial e das Grandes Guerras, por sua vez, a generalização das formas habitacionais contemporânea, concorre a uma desumanização do acto de habitar, em que se substitui o habitante pelo comprador, numa posição alheia aos processos de concepção da habitação. Não há, neste último caso, o reflexo de uma necessidade construtora naturalmente humana, entenda-se, uma necessidade construtora que é necessidade de criar e superar, que é pensamento em acção. A normalização do processo de aquisição de casas prontas, genéricas, mantém camuflada a fixação das formas que a casa assume e que incentiva à repetição de movimentos, à imersão

173 - “a horizontalidade radical evoca a supressão (...) da divindade, de qualquer vínculo vertical”; idem, ibidem, p.35

174 - idem, ibidem, p. 31

175 - idem, ibidem

176 - Sugere Iñaki Ábalos que estas opções de projecto possam ser indicativas da influência de Nietzsche sobre o arquitecto. Uma hipótese de espaço do super-homem nietzschiano “avesso a toda a tradição transcendente : uma (...) “moral de senhores” frente à “moral de escravos”; idem, ibidem

do corpo em automatismos<sup>177</sup>. A sua normalização oculta ainda, que o fazer casa e o escolher movimentos é correspondente a escolher uma maneira de ser no mundo.

Se se trata de reconhecer a influência dos objectos nos movimentos do corpo, e na estruturação de padrões de comportamento, há uma sugestão de Foucault importante: a de que “nada é fundamental. Isto é o interessante na análise da sociedade. (...) Não existem fenómenos fundamentais. Não há mais que relações recíprocas e desfazamentos constantes.”<sup>178</sup>

Em conformidade com a tese de que “nada é fundamental”, Foucault sustenta a ideia de que a liberdade não pode ser oferecida por uma dada “ordem dos objectos”<sup>179</sup>, “se pudéssemos encontrar um lugar onde a liberdade é efectivamente exercida, descobrir-se-ia que tal não se deve à ordem dos objectos, mas uma vez mais, deve-se a uma prática da liberdade”<sup>180</sup>. O que não significa que a arquitectura, que opera no mundo dos objectos, possa ser destituída da luta pela liberdade, pelo contrário, ela é-lhe indissociável,<sup>181</sup> e pode, como refere Foucault, “modificar alguns constrangimentos, flexibilizá-los, ou mesmo quebrá-los”; pode ter “efeitos positivos quando as intenções libertadoras do arquitecto coincidem com as práticas reais das pessoas no exercício da sua liberdade.”<sup>182</sup>

177 - Escreve Gonçalo M. Tavares que “a imobilidade física não é ausência de movimento mas *fixação*” o que pode expressar-se como um “tempo perversamente tornado contemplável, movimento (...) que se pode contemplar uma e outra vez” TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p. 168

178 - FOUCAULT, Michel, “*Space, Knowledge, and Power*”, entrevista de Paul Rabinow, na Revista Skyline: The Architecture and Design Review, em Março 1982, in [http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault\\_88.html](http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html)

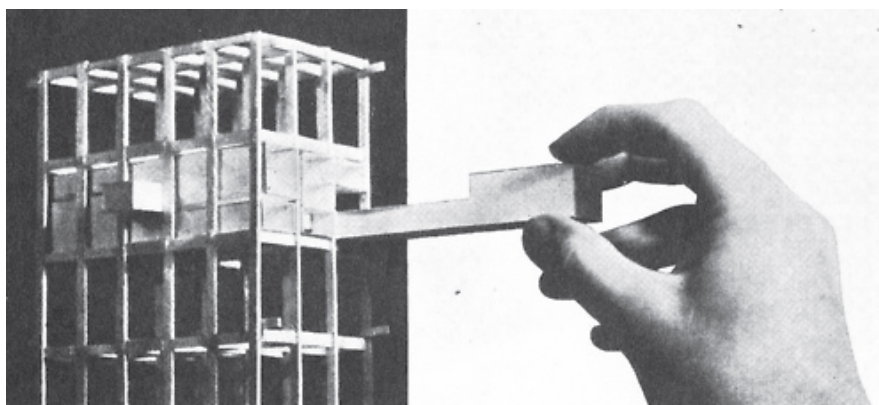
179 - FOUCAULT, Michel, “*Space, Knowledge, and Power*”, entrevista de Paul Rabinow, na Revista Skyline: The Architecture and Design Review, em Março 1982, in [http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault\\_88.html](http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html)

180 - idem, ibidem

181 - Diz Foucault: “penso que é um pouco arbitrário tentar dissociar a prática efectiva da liberdade, a prática de relações sociais e as distribuições espaciais. A partir do momento em que se separam as coisas, tornam-se incompreensíveis. Só se pode compreender cada uma delas através das outras.” idem, ibidem

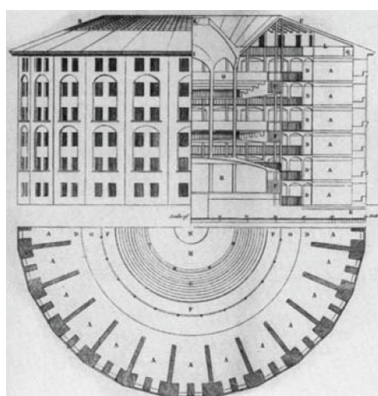
182 - idem, ibidem;

Ainda de Foucault uma outra consideração importante: em *O Olho do Poder*, Foucault refere-se ao modo como a arquitectura “começa no final do século XVIII a envolver-se em problemas de população, saúde e em questões urbanas. Antes, a arte de construir correspondia à necessidade de manifestar o poder, a divindade e a força. (...) Depois, no final do século XVIII, novos problemas emergem: torna-se uma questão de usar a disposição do espaço para fins económico-políticos”, querará isto significar que, relativamente às anteriores formas de poder e soberania há uma redistribuição de poder pelo “corpo social”; idem, ibidem

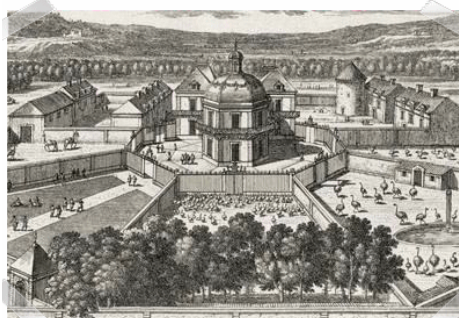


Movimento de fora para dentro.

i29. Le Cornusier, modelo de montagem das células habitacionais da *Unité de Habitation*



Ponto de vista fixo.



i30. à esquerda: Jeremy Bentham , planta do Panóptico de Jeremy Bentham, desenho de Willey Reveley, 1791

i31. à direita: Jardim Zoológico de Versalhes, séc. XVII



Organização racional.

i32. em cima: Le Cornusier, *Plan Voisin*

i33. em baixo: Terminal de contentores, Bremerhaven



A predeterminação exaustiva das acções, gravadas no espaço, preenche o imaginário, inibe a fuga dos gestos do corpo.

i34. Albrecht Heubner, *Minimum Dwelling*, 1928





Organizar os corpos.

i35. Marie-Gabriel Veugny, *Cité Napoleon*, 1853

i36. Jacques Tatti, frame do filme *Playtime*, 1967

## Movimento de dentro para fora

### viagem do corpo e da casa

O acto de construir casa não será o mesmo que reunir materiais. Com isto concordará também Siza Vieira quando diz: “Nunca fui capaz de construir uma casa, uma autêntica casa. Não me refiro a projectar e construir casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente”.<sup>183</sup>

A insuficiência material no fazer casa é colocada em evidência pelos grupos nómadas. A casa desses grupos constrói-se mais por linhas imateriais do que por linhas materializadas. Enquanto os grupos sedentários vêem a terra como contentor do povo e “o próprio solo como *a priori* do sentido da vida”<sup>184</sup> - o que, tantas vezes, legítima a defesa de fronteiras pela violência, na defesa da identidade delimitada-, nos grupos nómadas o contentor não é geográfico, mas faz-se da comunicação entre membros. O judaísmo serve-nos de exemplo para melhor compreender essa casa deslocável. O povo judeu não depende da sua fixação, “os judeus não estavam em casa num país, mas num livro, que lhes estava adstrito como pátria portátil”<sup>185</sup> e portanto, essa casa imaterial de que fazem abrigo torna-os, a seu modo, móveis no espaço geográfico. O corpo, despido de matéria no seu entorno, revela-se assim condição primeira no acto de fazer casa.

Na província global de hoje, a partilha de informação sem barreiras que a técnica permite - quer por facilitar o deslocamento do corpo (viagens de facto), quer por facilitar o deslocamento da informação até ao corpo (viagens virtuais) - rompe com a restrição de uma partilha local. As trocas globais, lembra P. Sloterdijk, colocam em questão a imunidade pelo encerramento em contentores nacionais, étnicos, etc., e possibilita a construção de um imaginário diferente daquele que antes se fazia pela proximidade física.<sup>186</sup> O indivíduo contemporâneo portador de uma subjectividade móvel, não está já restrito, como antes, à cultura que o recebe quando nasce - também ela cada vez menos restrita a si mesma, mais complexa - mas conscientemente em contacto com uma rede global que faz o seu conforto depender cada vez menos duma

183 - VIEIRA, Siza, *Viver uma Casa*; 01 Textos por Álvaro Siza in <http://metrosquadrados.blogspot.pt/2009/04/viver-uma-casa.html>

184 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*. op. cit., p. 30

185 - idem, *Palácio de Cristal*, Relógio D'Água, Lisboa, 2008, p.164

186 - Neste contexto vale a pena lembrar uma passagem do texto Hábitos/Habitus/Habitat de Teyssot: “Entre o século XIX e o século XX, na base de milhares de propostas para casas, podemos detectar a ideia fixa da circulação de bens e de pessoas, os imperativos da mobilidade e descentralização.” De um autor anónimo terá feito pública “a ideia de *Cités de chemins de fer* (...). Construídos junto à rede nacional de caminhos de ferro, estes núcleos eram necessários para resolver uma série de problemas: principalmente o da ‘mobilidade ilimitada’”, seriam uma “instalação doméstica completa”. Mais, as “*Cités* permitiam a dissolução no território das antigas aglomerações urbanas (...) insalubres.” TEYSSOT, Georges, in *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p. 117

graduação de territórios fixos.

Porém a mobilidade do sujeito contemporâneo não se verifica exclusivamente nos seus deslocamentos geográficos, eles são aliás, em parte, manifestação visível de uma outra espécie de movimentos, invisíveis, os do pensamento.

Este outro tipo de mobilidade, a de um pensamento nómada, é referida por G. Deleuze e F. Guattari: também “existem viagens no mesmo lugar (...) os verdadeiros nómadas (...) são nómadas por mais que não se movam, nem migrem, são nómadas que mantêm um espaço liso que se recusam a abandonar (...). Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades. (...) Pensar é viajar.”<sup>187</sup> Mais do que distâncias quilométricas, este é um caso de nomadismo que se põe em prática pelas distâncias percorridas no pensamento.

Assumindo que uns e outros, movimentos visíveis e movimentos invisíveis, não sendo coincidentes tenham o seu diálogo inevitável, as manifestações de um pensamento móvel e de um pensamento fixo terão expressão diferente no território do visível. Digamos que, um pensamento que se pensa sempre igual e um pensamento que se distancia de si mesmo terão uma relação diferente com a matéria - da qual também se compõe.

A explicação comparada, de G. Deleuze e F. Guattari, entre as particularidades do espaço sedentário e do espaço nómada poderá tornar mais clara essa diferença: de forma abstracta, no espaço sedentário “as linhas, os trajectos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro”, enquanto no espaço nómada “é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajecto.(...) É a subordinação da habitação ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglô, o barco.” No espaço nómada portanto “a linha é uma direcção e não uma dimensão ou uma determinação métrica (...), é ocupado por acontecimentos ou necessidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. (...) É um espaço intensivo mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. (...) Por isso, o que ocupa o espaço” nómada “são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras.”<sup>188</sup> Sugerimos, nesse espaço, mais do que um corpo organizado, está presente um corpo de sensações.

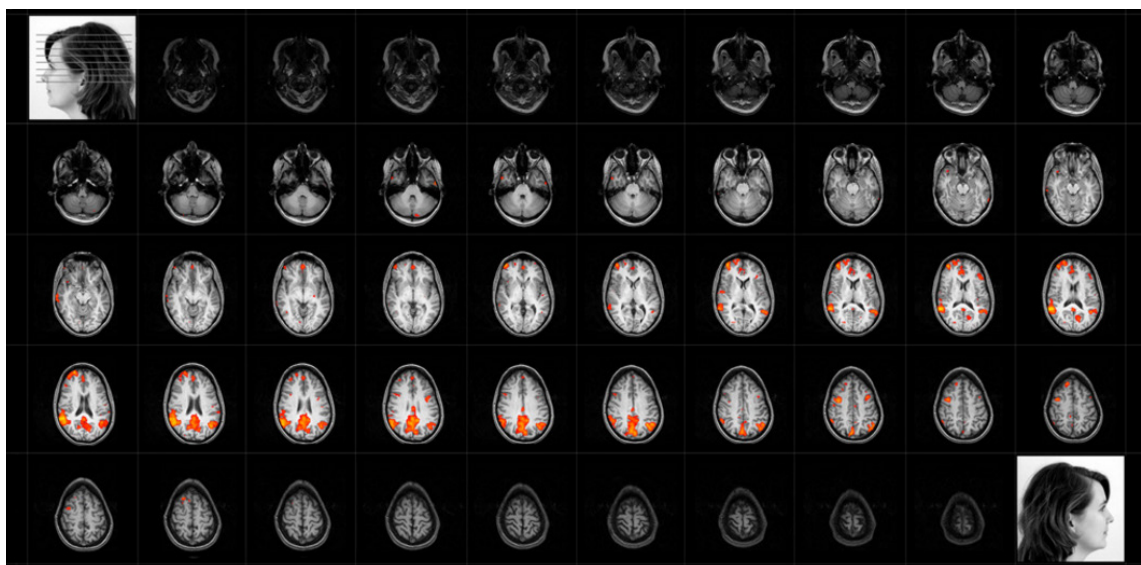
Na cidade, cruzam-se os dois modos de ocupação. A cidade “é o espaço estriado por excelência”, no entanto “é território que liberta espaços lisos”<sup>189</sup>, sendo estriado o correspondente ao espaço sedentário e liso ao espaço nómada. A oposição liso/estriado complica-se, um sobrepõe-se ao outro, num território que se vai regenerando. Modos de habitar misturam-se, “pode-se habitar os desertos (...) de

187 - DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 5, trad. Aurélio Guerra. Editora 34, São Paulo, 1996, p. 166

188 - idem, ibidem, p. 163

189 - idem, ibidem





Movimentos visíveis e invisíveis. O retrato incorpora a actividade de cérebro de Marta de Menezes enquanto desenha no interior do aparelho de ressonância magnética.

i37. em cima: Marta de Menezes, *Desenho feito no interior do aparelho de ressonância magnética*, 2003

i38. em baixo: Marta de Menezes, *Functional Portrait: Auto-retrato a desenhar*, 2003.

um modo estriado; pode-se habitar de um modo liso (...) as cidades (...).”<sup>190</sup>

Quer seja pelas geografias que percorre, quer seja pela mobilidade do seu imaginário - que o emancipa relativamente a imaginários agregadores - o sujeito contemporâneo é móvel por natureza. A sua mobilidade estará associada a uma maneira do corpo fazer/ser espaço que se opõe a uma imobilidade enquanto “manifestação (...) de uma memória que não permite que o corpo avance, que o corpo se torne presente”<sup>191</sup>.

Pensando nesse corpo móvel, assumir a casa enquanto território de realização do sujeito coloca à arquitetura o imperativo de uma leveza que possa acompanhar os seus movimentos, sugeri-los até. Não se trata tanto de uma leveza transportável, mas de uma ausência de peso sobre os movimentos que se queriam praticar, uma presença ágil que permite ao corpo interferir no que compõe a sua casa, naquilo que ele mesmo percebe, na sua subjectividade. Um viajar da casa com o corpo que a torna abrigo desimpedido para acontecimentos a imaginar.

190 - DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 5, op. cit., p. 166

191 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*.op. cit., p.244

### corpo de sensações

Às diferentes concepções do corpo aproxima-as serem fruto da construção de uma ideia comum sobre corpo e assim fazer dele, em parte, território de propriedade cultural. No envolvimento do corpo num consenso, no mundo das ideias comuns, remete-se a percepção do corpo enquanto espaço de sensações e acontecimentos a um segundo plano, esquecem-se as propriedades sensíveis da carne e escrevem-se sobre ela as ideias sobre a vida.

O corpo individual levou toda a história a desagregar-se. O indivíduo suplantava-se pelo grupo - o corpo como parte de uma comunidade religiosa, e a igreja, casa dessa comunidade ou o corpo desprovido de qualidades próprias que habita a casa produzida em série. De uma verdade do corpo, que se ergue pelo número de adeptos, faz-se uma verdade da casa. A *machine-à-habiter* é exemplo disso, resultado dessa “ingénua interpretação mecânica da ciência como verdade fixa, logicamente demonstrável, matematicamente indiscutível e invariável.”<sup>192</sup>

A submissão do corpo enquanto suporte de inscrições de significados que lhe são exteriores, conduz até ao corpo-sem-órgãos de G. Deleuze e F. Guattari. Dizem eles que “o inimigo do corpo-sem-órgãos não é o órgão, mas o organismo como extracto sobre o corpo-sem-órgãos, quer dizer, um fenómeno de acumulação e coagulação, sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, para extrair o trabalho útil.”<sup>193</sup> O corpo-sem-órgãos será então uma fuga ao corpo-instrumento para finalidades exteriores; mais que um corpo que se possa definir será um campo de experimentação.

Nesta direcção, é também relevante uma hipótese do arquitecto Fernando Quesada que, em alternativa a uma verdade única sobre o corpo, nos fala, assim se entende, sobre uma verdade impartilhável, na medida em que será única para cada corpo: “até que sejamos capazes, por dizê-lo assim, de sentir de novo as nossas sensações, que a política do estado e o dogma religioso nos fazem ininteligíveis, (...) nunca estaremos na posição de apreender a substância sensitiva das nossas raízes do discurso.”<sup>194</sup>

Seria então, essa que nos chega pelas sensações uma verdade mais verdadeira que aquela intelectualizada e gerada do consenso. A sua conquista, digamos que, a partir da atenção colocada sobre as sensações do corpo, será o reverso daquilo que, como refere F. Quesada, Denis Diderot identificava como “um bom representante da sociedade”: aquele que não está “a mercê do seu diafragma”<sup>195</sup>, que pela rejeição

192 - ÀBALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*, op. cit.

193 - DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 3*, op. cit., p. 21

194 - QUESADA, Fernando, *Del cuerpo a la red : cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*, op. cit., p. 39

195 - QUESADA, Fernando, *Del cuerpo a la red : cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*, op. cit., p. 66

das sensações e da “debilidade orgânica” concretiza a possibilidade de um homem superior. Esta hipótese de homem que é, como diz F. Quesada, “um louco que renuncia a si mesmo”<sup>196</sup>.

A ser abrigo desse corpo que se que ganha volume e densidade na dinâmica das suas experiências, a casa terá então que abrir espaço a várias verdades, e não a uma só - que se tendo por inclusiva se esquece de que a um momento, pela sua especificidade, se torna exclusiva.

É a partir de estímulos como um som, um toque, uma cor, temperatura, ou cheiro, que percebemos o corpo, e é a pensar nesse corpo sensível que F. Quesada sugere a inclusão de outras formas de medir na arquitectura. Medir também a partir da “respiração, do pulso e da circulação sanguínea. Não há nada que nos impeça de considerar estas unidades de medida fisiológicas como unidades de maior veracidade.”<sup>197</sup> Medir pela excitação ou pela tranquilidade que se instala no corpo, será um modo de medir pela sensação. Porque afinal, a medida abstracta é aquela que é comum a um corpo morto, estas medidas, por sua vez, são exclusivas de um corpo com vida.

Na experiência de um lugar as medidas quantificáveis são indissociáveis das sensações que produzem. A experiência da *Casa da Cascata* é descrita além da experiência visual; a partir de acontecimentos do corpo, no seu interior, a casa é percebida como coisa distante da sua representação: na *Casa da Cascata* “uma sensação visual aparecerá, também sem que o habitante veja, do interior, a cascata. Apenas a ouve e se sente sobre ela, como que impossivelmente flutuando sobre a força da água.”<sup>198</sup> São partículas invisíveis, as que permitem ouvir a água correr, fazer a temperatura do corpo mudar.

No momento em que o corpo se amplia a esse espaço que presencia, as sensações, e a consciência sobre elas, podem formar uma potência diferente daquela que se dedica a um exercício exaustivo, de separar e categorizar as coisas percebidas pelos seus contornos, por meio de binómios como dentro/fora, forma/função ou público/privado; e que dá prioridade à construção de fronteiras no lugar de pontes.

Quando a arquitectura se permite desviar de uma condição simplificada de objecto, de coisa que nos é exterior, e se faz espaço possível de relações, da sua sobreposição e diversidade, aproxima-se de um “medium espacial”, espaço a que F. Quesada se refere como um “entre corpo, sons, cores, cheiros, vontade e imagens mnemónicas (...), um meio (...) no qual só cabe actuar, mover-se, realizar

196 - idem, ibidem

197 - idem, ibidem, p. 18

198 - RODRIGUES, Susana V., *O corpo sem órgãos da arquitectura*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 190

(...) transformações, (...)”; espaço em que, “só com o exercício da transformação desde o seu interior, sumidos nele, será possível chegar a compreendê-lo e fazer dele uso eficaz, um uso não traumático.”<sup>199</sup>

### **tempo de produção e tempo de recepção**

Conscientes da complexidade de movimentos que um só corpo é capaz, aquilo que Lacaton & Vassal propõem é uma inversão de direcção no modo como fazemos cidade: um fazer de dentro para fora, a construção de uma cidade que começa nos movimentos autênticos do habitante, “uma visão da cidade que rompe com os actos urbanos autoritários, que rompe com a cultura da planificação, sendo que o urbanismo já não é capaz de prever. O que funciona melhor no interior de uma vivenda ou num espaço público nunca tem que ver com o planificado, mas, simplesmente, com uma situação feita possível, com uma situação suficientemente aberta e optimista para estimular a imaginação.”<sup>200</sup>

A casa-mercadoria, anteriormente referida, considera os corpos vazios das suas especificidades, dificultando, assim, uma escrita autobiográfica, a escrita de cada corpo que é diferente, inversamente, a estratégia de Lacaton & Vassal procura propor espaço para corpos cujos movimentos não se conhecem à partida, valer a um processo de contínua adaptação ao habitante.

A estratégia invertida, sugerida por Lacaton & Vassal, é propositiva do distanciamento do habitante que vê restritos os meios de transformar o seu meio, mantido cativo numa posição de espectador - é que, ser espectador, “dizem os acusadores, (...) é um mal; por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que essa aparência esconde. E em segundo lugar, é o contrário de agir. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”.<sup>201</sup>

O espectáculo, acontecimento próprio de espectadores e, geralmente, resultado de um planeamento, é exemplo do divórcio dessas duas capacidades, e assim, acontecimento gerido a dois tempos: o tempo de produção e o tempo de recepção.

Usemos como exemplo a casa *Farnsworth* (1951), em Illinois, de Mies van

199 - QUESADA, Fernando, *Del cuerpo a la red : cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*, op. cit., p. 167

200 - LACATON & VASSAL, 2G : Revista Internacional de Arquitectura, nº 60 ,op. cit., p.20

201 - RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, op. cit., p. 28

der Rohe. Experimentada como monumento, actualmente, a obra torna evidente essa dissociação de tempos entre produção e recepção: o tempo do projecto (desenho) e o tempo do habitante na obra construída, que vem a ser o tempo do visitante (espectador). No desfasamento de tempos entre o projecto e a obra habitada, a discórdia entre Mies van der Rohe e a Sra. Farnsworth é manifesto da valorização das ideias que o arquitecto quer ver realizadas na obra sobre a vontade e os gestos da sua cliente; a almejada perfeição do objecto mostra-se intolerante à sua “devolução ao comum”<sup>202</sup>, que é dizer, ao seu habitante. Num segundo momento, a obra tornada museu, pela passagem do tempo, a degradação e necessidade de manutenção põe a nu a sua dissociação da vida e dos seus avanços, trata-se da monumentalização das ideias remetidas para um espaço-tempo congelado, em que a obra não se admite a qualidade de projecto, esse, enquanto espaço de experimentação ter-se-á extinto no papel e no desenho do arquitecto.

Nessa des-coincidência de tempos de produção e recepção, ao corpo excluído - o do habitante e o do visitante - cabe mais observar que tocar, ele é sobretudo “aparição” e a obra-objecto, num tempo cristalizado, indiferente à sua presença, fundamenta o seu protagonismo no esquecimento do objecto da arquitectura - a vida, em contínuo processo de recriação.

Vejamos esta questão de tempos a partir de um outro exemplo, voltemos ao espaço-extra, dos arquitectos Lacaton & Vassal. Mas antes, uma passagem por experiências anteriores dos arquitectos, dos seus corpos, será relevante para uma compreensão menos incompleta daquilo que constrói este dispositivo. Nomeadamente, a passagem pela Nigéria e o contacto com a simplicidade com que aí se faz espaço. Conta Jean-Philippe Vassal que “muitas vezes nesta região se instalam uma vez por semana em pequenos povoados, na fronteira com o deserto. Durante a semana (...) fabricam coisas para vender no mercado e caminham dois ou três dias até chegar a um espaço totalmente vazio que num só dia se preencherá com 5000 pessoas. A arquitectura destes mercados é pura criação de espaço. Um espaço construído a partir de uma multidão que viaja desde distintos lugares, que atravessa um vasto território e que, num determinado momento, enche um espaço vazio com os seus movimentos - gente falando, vendendo, comendo ou conversando - essa gente depois se irá de repente, sem deixar nada para trás, nem sinais nem pegadas físicas; é só pura criação de espaço.”<sup>203</sup> “O começo da arquitectura podia ser esse.”<sup>204</sup>

202 - alusão a PEREIRA, Godofredo, *Delírios de poder, Opúsculo 3 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, op. cit.

203 - VASSAL, Jean-Philippe in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 10

204 - LACATON, Anne, in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 10

Essa perspectiva sobre o começo da arquitectura no movimento dos corpos, nas suas acções e relações, e que parte de um outro entendimento sobre o essencial, será determinante no desenvolvimento da estratégia projectual dos arquitectos Lacaton & Vassal.

No espaço-extra podemos ver uma metáfora dessas construções na fronteira do deserto - ou até do espaço liso de Deleuze - não pela falta de elementos materiais, mas porque o que o constrói parte igualmente do movimento; analogamente, nesse dispositivo, podem convocar-se elementos heterogêneos que, a dado momento, se reúnem para construir uma situação e que facilmente no momento seguinte poderá ser desconstruída e transformada, sem deixar rasto.

Os relatos sobre a experiência na Nigéria são ainda introdutórios do entendimento sobre disponibilidade espacial que aqui se procura, distinta de um espaço vazio de sugestões, é, contrariamente, um espaço em potência. A sua indefinição não significa uma alienação, existe sempre em relação com algo e o seu potencial depende essencialmente da situação em que se insere, e de como a transforma. “Em vez de definir espaço (...) sem atributos é muito mais interessante criar situações; (...) com diferentes profundidades, transparências e relações com o exterior, habilitando espaços intermédios e conexões com outras plantas, com o solo e o céu.”<sup>205</sup> É o acontece, por exemplo, no caso da transformação da *Tour Bois le Prêtre*, em que a adição do espaço-extra é sugestiva da reinvenção dos espaços pré-existentes a que se anexa, e das vidas que aí aconteciam. Esse espaço de disponibilidade forma um entre, com ele transforma-se o interior e o exterior, cujos limites ficam agora menos vincados. Trocam-se as janelas por portas deslizantes, baixa-se o parapeito e prolonga-se a acção, de dentro para fora e de fora para dentro.

205 - VASSAL, Jean-Philippe, ibidem, p. 16





Casa prolongada, acção prolongada.

i39. Lacaton & Vassal, Druot, Hutin, transformação de 50 apartamentos, edifícios G,H,I, Grand Parc



Construir pontes no lugar de fronteiras.

i40. Lacaton & Vassal, Druot, transformação da *Torre Bois le Prêtre*, Paris, Lacaton & Vassal, Druot 2011



### banalidade e intensidade

Se a questão do fenómeno gerido a dois tempos, o de produção e o de recepção, é também uma questão de origem e realização do movimento, a dança, que faz do corpo e dos seus movimentos a sua razão de ser, terá com certeza algo a dizer sobre o assunto. Vejamos, o que nos diz a relação do bailarino com os seus gestos: no ballet clássico o corpo é comandado por um projecto de movimentos em sincronia com a música, numa coreografia detalhadamente planeada à tensão de cada músculo, em contraste, na dança improvisada pós-moderna, tenhamos novamente Steve Paxton<sup>206</sup> por referência, libertos de referências exteriores, sem música, nem coreografia, os gestos visíveis do bailarino referem-se a si mesmo, ao corpo mecânico e consciente, e esboçam-se na amplificação de uma “textura interior”<sup>207</sup>. Esta dança, deixada ao improviso, é mais propriedade de quem dança do que composição para quem assiste. O que importa não é a forma dos desenhos visíveis que o corpo faz quando se move, mas a intensidade e intimidade com que o bailarino os escreve no espaço. E nesse sentido, se considerarmos essa intensidade resultado da apropriação genuína do gesto dançado, ela é também, um equilíbrio entre o sensível e o inteligível.

Se no ballet clássico, não se prescinde de corpos altamente disciplinados, por sua vez, a dança de Paxton torna-se possível a partir de uma escuta sobre o próprio corpo. A banalidade de que se fazem estes gestos, em vez de significar uma total falta de valor, será significativa de um valor tangível, coisa da qual o corpo se pode apropriar, sentir, gerar e transformar em si mesmo.<sup>208</sup>

Aos gestos do bailarino que fogem à determinação de referências exteriores e à conquista de movimentos próprios no domínio doméstico, aproxima-os, pelo menos, uma vontade auto-referencial. A intensidade que se atribui aos gestos do dançarino, terá, no quadro da arquitectura, que ver com a intensidade com que a casa é vivida. Uma dança do corpo no território doméstico em que a banalização da casa é a sua apropriação pelo habitante. É banal porque pertence ao mundo.

Associado ao conceito Existenzimáximo<sup>209</sup>, presente no discurso dos arquitectos Lacaton & Vassal, pelo espaço-extra propõe-se um aumento da existência por via de um aumento do espaço físico. Contudo, essa existência maior

206 - consultar nota de rodapé nº18

207 - alusão a GIL, José, *Movimento total: O corpo e a dança*, op. cit.

208 - quanto à técnica Contacto Improvisação é de referir ainda que, quando dançado em grupo há um jogo físico de peso e contra-peso, de pergunta e resposta momentânea dos corpos em contacto; desenrolando-se a partir desse contacto dos corpos, consciente, não pressupõe uma aprendizagem da técnica antecedente.

209 - se, na tentativa de encontrar soluções económicas se pode dizer que o Existenzimáximo se aproxima dos princípios do Existenzimínimo, ele contrasta por associar ao baixo orçamento um espaço de medidas amplas, contrariando a equação que faz corresponder ao orçamento mínimo um espaço mínimo.

não se satisfaz em dimensões mensuráveis, importam as possibilidades: o espaço-extra trata de “engendrar metros quadrados que produzam metros cúbicos, sem ter claro a priori o que se vai passar aí dentro”<sup>210</sup>, permitindo ao habitante praticar-se enquanto indivíduo.

Fala-se do tipo de individualidade considerado por Duchamp: a tese que sustentava era a de que existir não será o bastante para ser considerado indivíduo, esse só se pode manifestar enquanto tal pelo acto criativo, é “como artista, querendo ou não chamar-se assim, que ele procura os caminhos para desfrutar plenamente da possibilidade de ser um indivíduo.”<sup>211</sup> O artista, de que fala Duchamp, não é já o artista romântico de subjectividade rara, este, por sua vez, é um fazedor, um artista mundano que, e tal como na dança de Paxton, pela autenticidade dos seus gestos, consegue aproximar o banal da “maximização simbólica”<sup>212</sup>, “ser diferente dos outros em que o próprio corpo é particular representação física e simbólica”<sup>213</sup>.

“Sendo ser verbo e substantivo, sendo ser um substantivo que é a própria acção, os limites do indivíduo diluem-se enquanto coisa, ultrapassam os limites do seu corpo para atingir, possivelmente, os limites que ser, enquanto acção pode abarcar ou conceber.”<sup>214</sup> Sob a permissão de translação dos fenómenos do corpo para o entorno, dá-se uma apropriação do indivíduo sobre os seus movimentos, associada a uma metamorfose simultânea no meio. No espaço-extra, e na obra de Lacaton & Vassal, a casa procura permitir construir em limites transponíveis, de modo que, “o projecto ao converter-se noutro, converte-se (...) em si mesmo”<sup>215</sup>.

Assim entendido, a partir de uma metamorfose conjunta, esse espaço disponível aproxima-se de uma ideia de F. Quesada sobre um “eu” que existe, simultaneamente, dentro e “fora da sua própria pele, num movimento espacial constante definido pelos fenómenos, o próprio corpo e as suas representações. (...) Um eu que não quer (...) ter forma (...), nem está a caminho da perfeição mas um eu que se move livre e conscientemente”<sup>216</sup>. Uma ideia que leva a regressar ao relato de Jean-Philippe Vassal sobre a Nigéria, aí onde se “podia definir espaço quase sem materialidade, utilizando para isso (...) poucas coisas, estabelecendo uma relação mutante e aberta com o lugar: podiam estar um tempo num sítio e logo mover-se para outro porque a areia, a brisa ou a sombra tinham mudado”, onde, impressionava sobretudo a forma como se reuniam os materiais e a sua origem variada, de acordo

210 - DANA, Karine in *A propósito de Lacaton&Vassal: una tentativa de voz en off*, 2G -Lacaton & Vassal, op. cit., p.22

211- OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, op. cit., p.2

212 - idem, ibidem p. 3

213 - idem, ibidem

214 - idem, ibidem, p. 13

215 - DANA, Karine, *A propósito de Lacaton&Vassal: una tentativa de voz en off*, 2G - Lacaton & Vassal, op. cit., p.23

216 - idem, ibidem

com a disponibilidade – “ramos, e palha, mas também chapas de aço ondulado” ou “uma porta de frigorífico que podia servir-lhes de porta”. “Ali não existe uma valor comparativo entre as coisas e o material de que estão feitas”, importa a sua potencialidade, “da criatividade e o cuidado com que os reutilizam e conjugam belamente.”<sup>217</sup>

Num diálogo com o próprio corpo Vergílio Ferreira fala de como a casa é reflexo das suas necessidades. Diz ele ao corpo: “a quase totalidade de uma casa é para ti. Há mesmo divisões que são só para ti, para as tuas exigências rudimentares”<sup>218</sup> uma casa que é então “feita não para o homem mas para o seu corpo, para os seus órgãos; (...) uma casa fisiológica e não espiritual (...) eis então que esse tal corpo que cheira dá ordens à arquitectura. Como se em vez de estarmos a olhar para uma casa estivéssemos a olhar para um mapa da anatomia humana, as suas dependências: a cozinha (alimentação), a casa de banho, o quarto com a cama que o sono exige, etc.,etc.”<sup>219</sup>

Se considerarmos essa perspectiva da casa como mapa das necessidades do corpo, a casa *Coutras* de Lacaton & Vassal, evidencia uma outra necessidade, aquela que, provavelmente, Vergílio Ferreira atribuiria ao espírito. Na casa *Coutras* de Lacaton & Vassal, ao espaço-extra e ao espaço das dependências - dormir, comer, casa de banho, etc. - é dada igual área. Nesse sentido, torna até contraditório o apelido *extra*, na medida em que não se trata de um complemento, mas de algo que, pelas suas dimensões, se apresenta como igualmente necessário. O espaço-extra, que não consta da genealogia de práticas, e possibilita as práticas singulares é também espaço da revisão de práticas. A possibilidade de transformar e de adaptar o espaço a novas necessidades e vontades é também forma de abalar gestos que se tenham tornado mecânicos, e que se tenham agregado ao corpo. O corpo-que-imagina determina e molda o entorno à sua imagem, de volta, o entorno determina e o corpo entra em movimento porque o exterior o sugere. O movimento é contínuo, e de cada momento nascem outras potencialidades na busca de um equilíbrio superior que supere esse outro equilíbrio adquirido, do que a memória já sabe fazer. E, associado a esse movimento originário, pode até colocar-se a hipótese, de que o espaço-extra, espaço em espera, seja menos espaço para aquilo que o corpo já é e mais para o que poderá ser.

217 - LACATON, Anne in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Diáz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 10

218 - FERREIRA, Vergílio apud TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit. p. 219

219 - TAVARES, Gonçalo M., *ibidem*, p. 219



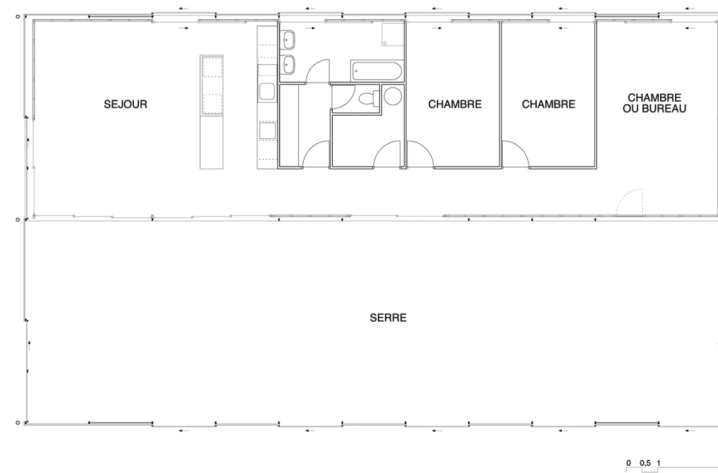
O corpo executa o movimento previamente pensado. Execução da memória.

i41. posições de ballet clássico



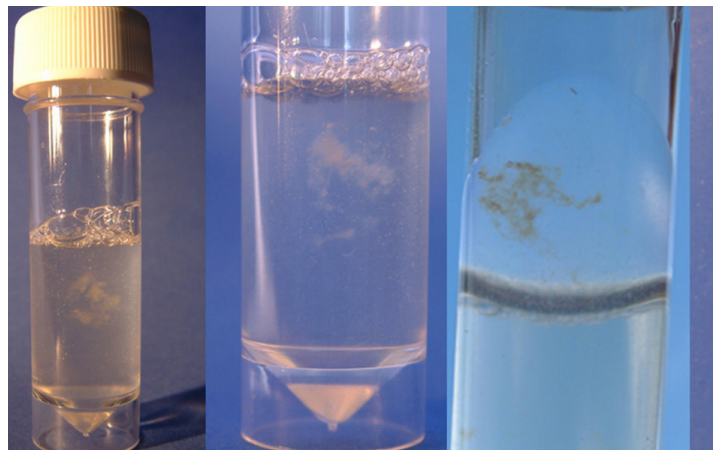
O corpo pensa o movimento que executa.

i42. Steve Paxton, Contacto Improvisação



“Se não se pode fazer mais que uma coisa, e apenas de uma maneira, essa coisa faz-se como por si mesma e portanto a dita acção não é verdadeiramente humana (porque o pensamento não é necessário)”, TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens.*, op.cit., p. 466

i43. Lacaton & Vassal, planta da Casa Couturas, 2000



“Inner Cloud consiste no meu próprio DNA, (...) num tubo de etanol, formando uma estrutura semelhante a uma nuvem. É interessante notar que (...) as moléculas de DNA podem ser vistas (...) a olho nu.”

i44. Marta de Menezes, Inner Cloud



“desde o seu interior percebes a riqueza e o valor que cada família (...) dá ao edifício, com os seus objectos pessoais, os seus animais ou a sua decoração. Há uma certa riqueza vital”. “visitar o edifício, um piso atrás do outro, família atrás de família, permitiu-nos dar conta do valor” construído “pelas pessoas” VASSAL, Jean-Philippe, *in* A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 14

i45. Lacaton & Vassal, transformação da Torre Bois le Prêtre, Paris, 2011

### “microdecisões”

Na apropriação do habitante que a obra de Lacaton & Vassal quer fomentar, há nos gestos pequenos do habitante que se vai transformando com a casa, uma inversão dos papéis de subordinação entre desenho e organização material, concreta. Na duração da organização tátil, encontram-se ideias que não poderiam ser imaginadas na distância e bidimensionalidade do papel, o desenho prévio pensado ao detalhe não é prioridade e os reajustes não são problema mas parte do enunciado, fazem parte do processo criativo e de um deixar-se errar do habitante. Fala-se de uma errância que não é fruto do acaso, mas cuja finalidade é a procura de um bem-estar maior, um modo de renovar a existência e de lhe incluir outras práticas, sonhos, afecções.

Dentro desse espaço de possíveis, os elementos que o vêm compor são de ordem, também, indeterminada, à semelhança dos testemunhos de Jean-Philippe Vassal sobre as construções na Nigéria, os materiais que se reúnem não têm um valor inerente, o seu valor será confirmado pela habilidade que os organiza. O reconhecimento do habitante nos arranjos e desarranjos da casa confere também à materialidade um valor que transcende a sua utilidade, são disposições, usos e objectos que inscrevem a imaginação do habitante no real, e que são como “próteses afectivas”<sup>220</sup>. Associados pela criatividade, os elementos heterogêneos são expressão visível de uma transformação em processo, falam de vários tempos e de várias imaginações.

E, desta tarefa, por certo, não se exclui o arquitecto de profissão. A liberdade de uso do espaço próprio não é inibidora do diálogo com o arquitecto. Nas transformações domésticas, as competências do arquitecto de profissão, são uma mais valia que, na proximidade com o habitante, pode alcançar uma maior satisfação.

Diz Aristóteles que “o animal falante, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’”<sup>221</sup>. Por contraste a uma via de imposição sobre os gestos do habitante, a estratégia de apropriação espacial desde dentro, desde a escala doméstica, procura ser oportunidade para uma “subjectividade em estado nascente”<sup>222</sup>, que se possa realizar na habilidade de reordenar e recompor os dados do meio em que vive.

Na perspectiva de inflectir uma imobilidade colectiva, F. Guattari atribui à arquitectura o papel de “enunciador subjectivo”, aberto aos movimentos de subjectividade, singular e colectiva. Concretizadora de um “dissenso criador” em

220 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit.

221 - RANCIÈRE, Jacques, *Estética e política : a partilha do sensível* op. cit., p. 16

222 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op. cit., p. 16



alternativa a “um consenso paralisador”<sup>223</sup> - uma heterogénese. F. Guattari aponta para um caminho de experimentação em que a “interacção entre a criatividade individual e as múltiplas coacções materiais e sociais conhece, entretanto, uma sanção de veracidade: existe, de fato, uma transposição de limiar a partir da qual o objecto arquitectural e o objecto urbanístico adquirem sua própria consistência de enunciador subjectivo. Isso funciona ou isso não funciona; isso ganha vida ou permanece morto!”<sup>224</sup>

Há uma expressão usada por Jean-Phillipe Vassal na qual se revê este caminho de experimentação no entrelaçamento do singular e do colectivo. Sobre o seu trabalho com Jacques Hondelatte o arquitecto conta: “conversávamos muitíssimo, muitas vezes, e lentamente, até que estivéssemos seguros do que iam fazer. O projecto não era uma só coisa ou algo baseado em uma ideia, mas uma grande quantidade de microdecisões”<sup>225</sup> - será esta expressão, microdecisões, que seduz, e na qual se vê incorporar a complexidade de um processo de criação heterogéneo. Essas microdecisões que, continua Jean-Phillipe Vassal “se podiam explicar por separado (...) que logo, em algum momento, se começariam a conectar.” Extraída do contexto de diálogo entre os dois arquitectos e estendida sobre o território colectivo, nela podemos ver os gestos dos habitantes que, tacteando, vão desenhando a cidade. E é, simultaneamente, nesses gestos, autênticos, que ela, a cidade, parece poder cumprir-se. Uma cidade feita pelos seus usuários, construída a partir de uma escala de intimidade, uma escala háptica que se sobrepõe ao planeamento pela escala métrica.

Pelo acto criativo e por oposição a uma posição expectante o corpo, singular ou colectivo, é capaz de emergir num manto de intersubjectividade e de confundir “a concepção do real, e a hierarquia da visão única sobre o múltiplo, diferente.”<sup>226</sup> Será capaz de perverter a “disposição instintiva agrupada em redor daquele que se escuta e observa”<sup>227</sup>.

“Trata-se, em suma, de uma transferência de singularidade do artista criador de espaço para a subjectividade colectiva.”<sup>228</sup> Construir a partir de dentro, do espaço do habitante que se espacializa numa sequência de escalas, “numa série infinita de espaços”, “fragmentos conectados e sobrepostos uns aos outros. Esta alternativa consiste em desenvolver transformações na cidade existente, densificando-a com o máximo de delicadeza, conservando os edifícios, as árvores, os jardins; conservando (...) a vida que aí está, e a memória dos espaços ou dos vizinhos que já não estão ali.”<sup>229</sup>

223 - idem, ibidem, p.163

224 - ibidem, p. 178

225 - VASSAL, Jean Philippe, *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal*, Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178 LACATON & VASSAL, 1993-2015

226 - RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, 2010

227 - idem, ibidem

228 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op. cit., p. 178

229 - VASSAL, Jean-Philippe in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 18



“engendrar metros quadrados que produzam metros cúbicos, sem ter claro *a priori* o que se vai passar aí dentro”

i46. em cima: Aixopluc, Cine Lídia, Riudecols, 2011

i47. em baixo: miCo : Mizuki Imamura & Isao Shinohara, casa em Komazawa



“Trata-se, em suma, de uma transferência de singularidade do artista criador de espaço para a subjectividade colectiva.”

i48. Alejandro Aravena, Quinta Monroy, Chile, 2004



### III. CORPO DE LIGAÇÕES

Na questão do movimento há algo fundamental de que não nos podemos esquecer: “quem se move, move sempre mais do que apenas a si próprio”<sup>230</sup>; “habitar não é de maneira nenhuma um estado estático do homem, uma espécie (...) de sedentarização, um fechamento. É, sim, abrigo, mas o abrigo só existe quando há abertura.” Diz José Gil que o “habitar é o espaço que articula quatro termos: o corpo, o território, e casa e o cosmos. E a cosmicidade do habitar não é nada de transcendente (...) é um feixe de forças materiais que estão nos materiais de expressão e nos sons, na extensão e na abertura do meu interior, no movimento dos meus pensamentos, que não depende de mim (...)”<sup>231</sup>, não enquanto corpo autónomo, mas enquanto corpo que é co-existente. E assim, habitar enquanto acção de corpo co-existente.

Melhor que chamar-lhe coexistência será talvez fazer uso do termo interpenetração, de forma a desenhar um corpo sensível que toca e é tocado, um estar no mundo que é estar em contacto permanente, muito além de um nível cutâneo. As pessoas não localizáveis sob a forma de uma imanência contornável, de tal modo que se possam encontrar numa certa posição relativa aos eixos XYZ. Existem a partir de relações que fazem espaço e, nesse sentido, o interior não se encontra condensado num domínio impenetrável, o interior encontrar-se-á numa relação de intimidade com o mundo, uma relação que se espacializa. Poder-se-á dizer, neste caso, que à falta de intimidade com as coisas do mundo, há um interior reduzido, limitado na sua espacialidade.

Ergue-se assim um corpo cuja constituição anatómica se constitui pelas suas ligações, vínculos com as coisas, pessoas, lugares, hábitos (ligações repetidas). E, de acordo com um corpo feito de ligações, habitar será, por assim dizer, um modo de estabelecer ligações do corpo com o mundo. Ela tem um papel decisivo na forma como se desenrolam as relações do corpo, a anatomia da casa fala sobre a anatomia do corpo que a ocupa, as relações que desenvolve intra ou extra-muros, visíveis, por exemplo, na organização e finalidade das suas divisões ou na composição dos seus limites. Cada corpo terá uma maneira própria de estabelecer ligações no exercício de habitar, como diz José Gil: “Um arquitecto precisa de saber o que é um corpo e se é uma casa em Portugal, tem de saber o que é um corpo português.” É que há uma maneira de construir relações que lhe é específica, e que se vê expressa pela arquitectura. Contudo, há que lembrar, essa especificidade tem uma duração, já que um “corpo é uma instância de uma enorme complexidade, (...) não é o corpo próprio, mas um corpo (...) constantemente investido por outros corpos colectivamente.”<sup>232</sup>

230 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, p. 109

231 - GIL, José, *Falemos de Casas: entre o norte e o sul*, op. cit., p. 91

232 - GIL, José, *Falemos de Casas: entre o norte e o sul*, op. cit., p. 103

Se é a um corpo de ligações que se procura dar abrigo, à arquitectura caberá construir e propor, o suporte em que possam acontecer as suas relações.

Colocar o corpo nestes termos, enquanto campo de ligações, é também atender a um rearranjo da questão social que, à centralização do papel do homem, tem preferido colocá-lo a par de outros agentes quer sejam biológicos, climatéricos ou geológicos. “No campo da arquitectura esta perspectiva é obviamente muito importante, porque vai contra a distinção ontológica entre material (passivo) e humano (ativo), focando ao invés nos diversos agenciamentos que se estabelecem entre elementos heterogéneos”<sup>233</sup>.

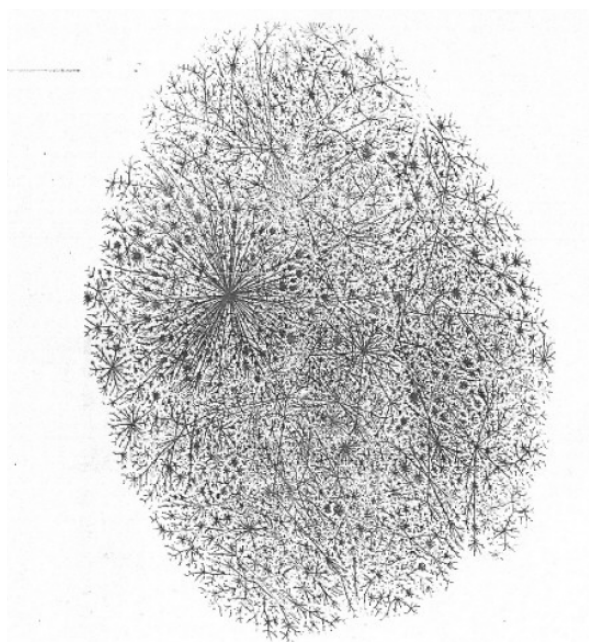
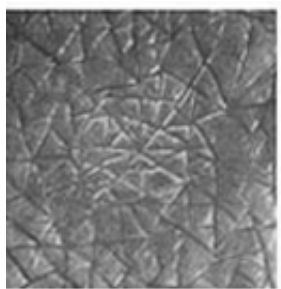
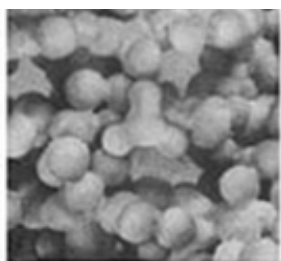
Na questão a revisão do lugar humano entra uma consciencialização da sua total dependência dessas outras coisas do mundo; sobre ele cai a responsabilidade de um equilíbrio ecológico, do seu próprio equilíbrio, da sua casa.

E nisto, dá-se inevitavelmente um reposicionamento do arquitecto, a sua tarefa vai além de pensar e moldar a matéria inerte, será cada vez mais a de compreender uma vitalidade que é transversal aos elementos que compõem o habitar, e aí encontrar matéria de expressão do seu trabalho. No final, “o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas. A excitação individual não é classificável até assistirmos aos seus efeitos; a excitação (desejo de ligação) resulta na ligação erótica - a ligação erótica consumada entre casa e espaço (floresta-cidade, natureza-cultura) e só aí podemos julgar o trabalho do arquitecto.”<sup>234</sup>

233 - PEREIRA, Godofredo, *Objetos, Práticas e Territórios* entrevista a Arq’a, Dezembro 2012, <http://www.revarqa.com/content/1/1157/godofredo-pereira/>

234 - “resulta particularmente claro no caso da televisão, que se caracteriza, em primeiro lugar, pela invasão dos espaço privados por múltiplas representações da vida pública; contudo inversamente, e em segundo lugar, pela crescente presença dos jogos, entretenimentos, conversaciones e actividades domésticas na ágora da nova cidade”, ECHEVARRIA, Javier in SOLA-MORALES, Ignasi de Xavier Costa, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p.101





Imagens de um corpo de ligações à micro e macro escala.

i49. à esquerda: ampliação do dorso de uma mão Bill

i50. à direita: Cherswick/Hat Burch, conexões de internet no hemisfério norte.



## Ligações e organização

### metáfora mundo-espuma

Dizer que o corpo será feito de ligações exige que nos demoremos sobre a natureza dessas ligações. Para esclarecer quanto ao carácter das ligações de que se quer falar aqui introduzem-se duas metáforas, uma que nos chega através de Peter Sloterdijk, a outra de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Começemos pela metáfora de Sloterdijk. No primeiro volume da sua trilogia *Esferas*, o filósofo começa por contar que à entrada da academia de Platão havia uma inscrição onde se podia ler: “mantenha-se afastado deste lugar quem não seja geómetra”. Conta, mais adiante, que feita essa primeira leitura se podia ler ainda uma segunda inscrição onde dizia: “exclui-se deste lugar quem não está disposto a implicar-se em assuntos amorosos com outros visitantes do jardim dos teóricos”<sup>235</sup>. Para nos facilitar a tarefa P. Sloterdijk oferece-nos a sua própria interpretação: a seu ver, queria aquela mensagem significar, por outras palavras, que “quem não quiser saber nada de construir esferas tem que manter-se afastado, naturalmente, de dramas amorosos” e, inversamente “quem ilude o eros exclui-se dos esforços por procurar claridade sobre a forma vital.”<sup>236</sup> Inicia assim uma trilogia que se vem a desenvolver em torno de um “vitalismo geométrico”<sup>237</sup>, uma teoria em que vida e geometria são indissociáveis. “Que a vida é uma questão de forma é a tese que” quer conectar à “velha e vulnerável expressão de filósofos e geómetras: esfera. Tese que sugere que viver, formar esferas e pensar são expressões diferentes para o mesmo.”<sup>238</sup> Esfera será, neste contexto, um espaço “animado e vivido; um receptáculo em que estamos imersos”, e do qual precisamos “como do ar para respirar.”<sup>239</sup>

A vida é, no entanto, uma continua ruptura dos “espaços animados, em que estamos imersos, sem saber se se vai encontrar nos novos um substituto habitável.”<sup>240</sup> Na escala humana, o nascimento é inaugural do processo de rupturas; desfeita a “clausura da mãe”<sup>241</sup>, cá fora, o corpo procura outras formas de se abrigar, vai construindo recintos de conforto, recintos de imunidade, por meio de “conformações individuais como histórico-colectivas de esferas em círculos ampliados, em relações de pares, famílias, amizades, associações, partidos, estados, igrejas, reinos, nações.”<sup>242</sup> É esta a perspectiva que P. Sloterdijk nos apresenta, ao fenómeno de rupturas podemos entendê-lo como um processo de transferências: construímos esferas como quem

235 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I: Burbujas : microsferología*, trad. Isidoro Reguera, Ed. Siruela, Madrid, 2003, p.23

236 - idem, ibidem

237 - SAFRANSKY, Rüdiger, ibidem, p.13

238 - SLOTERDIJK, Peter, ibidem, p.22

239 - SAFRANSKY, Rüdiger, ibidem, p.13

240 - idem, ibidem, p.14

241 - idem, ibidem

242 - SLOTERDIJK, Peter, ibidem, p.16

constrói espaço interior.<sup>243</sup>

P. Sloterdijk faz assim uma revisão da nossa história como um percurso de habitantes de esferas que se estendem desde o íntimo até ao cósmico, passando pelo global.<sup>244</sup> Se os “ensaios-político-espaciais” são uma construção racional, associados à reconstituição de um conforto pré-natal, P. Sloterdijk coloca-os também como espaço gerado por uma necessidade instintiva do corpo.<sup>245</sup> O que será uma necessidade instintiva de abrigar o corpo-com-ideias. O corpo que se protege por linhas imaginárias, e a casa como evidência dessas linhas que ganham fisionomia espacial, espessura, cor, direcção, e que são construtoras de ligações afectivas, pontos de ancoragem no mundo.

Pelo olhar de P. Sloterdijk, o construir casa trata de “uma arqueologia dos níveis emocionais mais profundos”<sup>246</sup>, poder-se-á dizer que se trata de uma questão visceral. Há nesta perspectiva de um percurso humano envolvido num drama de esferas protectoras, uma análise particularmente interessante: no terceiro volume de *Esferas*, P. Sloterdijk fala-nos de uma revolução formal no pensamento moderno. A retirada do planeta e do homem do centro cosmológico e a concepção de um Universo sem centro e sem fim, rompem com a morfologia anterior de um pensamento esférico, de abrangência absoluta - “a rotação copernicana dissolveu toda uma atmosfera espiritual na que haviam vivido durante séculos os seres humanos. A modernidade começa [assim] com o choque de uma nova experiência do espaço (...). Perdido o antigo albergue, na era da falta de tecto metafísico o ser humano tem que aprender um novo modo de vida.”<sup>247</sup> De acordo com esse exercício que faz coincidir vida e geometria, P. Sloterdijk não se limita a romper com a imagem de um mundo-esférico, propõe, em substituição do anterior modelo de esferas concêntricas, a imagem de um mundo-espuma. “Nos mundos-espuma as bolhas isoladas não são introduzidas num hiperglobo único integrador, como acontece com as ideias metafísicas do mundo, mas concentradas em montes irregulares”<sup>248</sup>. Superado o ponto de vista único, o mundo-espuma tenta ser a representação de indivíduos e de grupos descentrados, quer ser metáfora de uma multiplicidade de perspectivas em mutação constante. Imagem concordante com o mundo telemático, onde as mensagens surgem de todo o lado, e cuja forma já não pode ser representada a partir de um ponto central em relação ao qual tudo gravita.

Porém, a “não existência de uma teoria central, de uma teoria que explique

243 - a este propósito, Gonçalo M. Tavares escreve: “O que entendemos está dentro e o que não entendemos está fora. Compreender é puxar para dentro, não compreender é empurrar para fora ou manter lá fora.”; Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p.512

244 - SAFRANSKY, Rüdiger in SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I: Burbujas : microsferología*, op. cit., p.13

245 - Escreve Sloterdijk: “no curso da exposição chegamos à evidência de que os povos, os impérios, as igrejas e sobretudo os Estados nacionais modernos são, e não em último lugar, ensaios político-espaciais para reconstruir, com meios imaginários instituições, corpos maternos fantásticos para massas de população infantilizadas.”; SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I: Burbujas : microsferología*, op. cit., p.71

246 - idem, ibidem

247 - idem, ibidem, p.16

248 - idem, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p.73

por completo, não deve entristecer ninguém(...). Não ter (...) nenhuma teoria central a apresentar mas sim várias, que vão surgindo a cada passo (...). Multiplicar as possibilidades da verdade (...): multiplicar as analogias, as explicações, as ligações; multiplicar enfim, as possibilidades de continuar a pensar”, será pelo contrário engrandecedor. “Os movimentos ganham uma liberdade invulgar quando o centro se move, quando desaparece (...). Há na imaginação uma ruptura com o desenho geométrico, e um avançar em direcção ao desenho livre.”<sup>249</sup>

À “espuma do mundo pertence o esforço de mover-se com a prudência de uma modéstia sem par num mundo de uma amplitude sem par; na espuma tem que produzir-se jogos racionais discretos e polivalentes que ensinem a viver com uma multiplicidade” variável “de perspectivas e prescindam da quimera do ponto visual único e soberano.”<sup>250</sup> “As espumas (...) não são meras aglomerações de corpos vizinhos (que compartilham separações), pesados e maciços, mas multiplicidades de células mundano-vitais que se roçam (...) sem apertos, a cada uma das quais, pela sua própria amplitude, corresponde a dignidade de um universo. Precavidamente, a metáfora da espuma faz observar que não há propriedade privada total dos meios de isolamento: [se pensarmos no apartamento] pelo menos uma parede de separação é posse comum”.<sup>251</sup>

### metáfora rizoma

Passemos à segunda metáfora, recolhida em *O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Recorrendo aos ensinamentos da botânica os autores comparam dois tipos de estrutura e crescimento nas plantas<sup>252</sup>: a raiz e o rizoma. A raiz, e a árvore com que estamos familiarizados, pela sua forma de crescimento, vertical, é associada pelos autores à cultura do ser que procura a transcendência; o rizoma, de crescimento horizontal é, por sua vez, uma denominação de um tipo de crescimento polimorfo, de plantas que se movem por conexões nutritivas - cursos de água, nutrientes do solo - e pelas quais se determinam as mudanças de orientação de crescimento. A grama é um exemplo de planta rizomática: não existe uma raiz central mas uma rede de rizomas que alastra a sua rede de nutrição e que tornam a grama resistente. “Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes (...). Os bolbos, os tubérculos, são rizomas. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas

249 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p.33

250 - SLOTERDIJCK, Peter, *Esferas I: Burbujas : microsferología*, op. cit., p.78

251 - idem, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 462

252 - comparação a que se recorre no livro para analisar a hierarquização de conceitos na estruturação do pensamento

o são, com todas suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura.”<sup>253</sup> O rizoma é feito “de direcções movediças”, “não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda”.<sup>254</sup>

### ligações etéreas

Se a metáfora do mundo-espuma nos dá uma imagem do posicionamento dos corpos entre si, corpos que se interceptam, a metáfora rizomática coloca essa imagem em movimento, em direcções nutritivas. As duas metáforas servem, antes de mais, para dissolver um possível equívoco sobre o carácter do corpo de ligações, afastando a ideia de um corpo de ligações fixas. Contudo, a metáfora conjunta a que se recorre entrega-se, inevitavelmente, à sua natureza de metáfora, isto é, enquanto metáfora mais não se lhe pede do que uma referência a outra coisa diferente dela. A metáfora pela sua definição será uma aproximação que, quando tenta explicar-se a si mesma volta a mover-se, colocando-se na condição de existir em fuga. Permitindo-nos, ao mesmo tempo, sair de uma dada posição. A imagem de um mundo-espuma e do rizoma mais não serão também que imagens em fuga, peças de pensamento e comunicação que aqui se destinam, essencialmente, a construir argumentos sobre uma realidade heterogénea, de culturas e identidades mestiças, de relações móveis e imprevisíveis.

Uma actualidade reestruturada pelos “cabos e (...) telecomunicações, que são os autênticos cimentos da nova cidade”<sup>255</sup>. Constroem-na também. Os cabos e telecomunicações que são veículos, formas de tocar e fazer chegar. Ligações etéreas. De facto, se é de organização do território que se fala, não se pode passar ao lado do impacto que as tecnologias de telecomunicação têm na arrumação dos movimentos, na subversão de escalas e distâncias. Se antes era referida<sup>256</sup> uma separação do espaço privado e pessoal relativamente ao espaço de trabalho, neste ponto, será importante referir a influência que tais tecnologias têm sobre os limites do domínio doméstico. São dispositivos desterritorializadores que ora trazem o mundo até casa - pela rádio, televisão, internet - ora permitem que a partir de casa se realizem tarefas que lhe eram exteriores. Como diz Javier Echevarría, “estamos acostumados a pensar que há que sair à rua para nos fazermos à vida”<sup>257</sup>, enquanto as casas são âmbitos para o descanso e o repouso depois do dia de trabalho.” Contudo, diz ainda J. Echevarría que “a percentagem de pessoas que farão totalmente ou parcialmente a sua jornada

253 - DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., vol. 3 p.14

254 - idem, ibidem, p.31

255 - ECHEVARRIA, Javier in SOLA-MORALES, Ignasi de Xavier Costa, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op. cit., p. 101

256 - ver texto “Organização de movimentos”, p. 69

257 - expressão original “buscar-se la vida”

laboral desde os seus domicílios ou desde locais telemáticos próximos irá crescer nas próximas décadas.” e que, “conforme vão surgindo estâncias domésticas onde se possa cumprir boa parte da dia de trabalho e onde se possa participar da vida cidadina, a distinção entre os espaços públicos e os espaços privados modificar-se-á notavelmente.”<sup>258</sup>

Em *O Corcunda de Notre-Dame*, Victor Hugo (1802-1885), também faz referência a uma categoria de ligações voláteis. No romance, faz uma pausa para nos falar de uma transformação no modo de se expressar humano: era o que significava a invenção da imprensa no século XV, uma nova forma de comunicar. E que, segundo o autor, destronava a arquitetura, até então, o “grande livro da humanidade”<sup>259</sup>. Os homens escreveram-se “no solo de uma maneira que era ao mesmo tempo a mais visível, mais durável e mais natural. Selaram cada tradição sob um monumento.(...) A arquitetura começa como (...) a escrita. De início foi alfabeto. O homem” colocava “uma pedra em pé,” tinha-se “uma letra, e cada letra era um hieróglifo, e sobre cada hieróglifo repousava um grupo de ideias, como o capitel sobre a coluna. Assim fizeram as primeiras raças, por toda a parte, ao mesmo tempo, sobre a superfície do mundo inteiro. Encontramos as ‘pedras levantadas’ dos celtas na Sibéria Asiática; nos pampas da América.”<sup>260</sup>

Uma forma de comunicar, de escrever o tempo e ligar gerações, que fixava “numa forma eterna, visível, palpável” o “simbolismo flutuante”. Com a imprensa era o “livro de papel” que abalava o “livro de pedra”. A palavra impressa é ainda mais sólida que a de pedra, “mais imperecível que nunca, (...) indestrutível. Está misturada com o ar.” Com a palavra impressa passa-se “da duração no tempo para a imortalidade.” Se “podemos demolir a massa; como podemos eliminar a ubiquidade?”<sup>261</sup> - é a questão que o autor coloca.

As ligações “pelo ar” transformam o modo humano de se organizar<sup>262</sup>, rompem com uma escrita e comunicação local; por aproximarem as distâncias, permitem o contágio à distância, são parte vital da realidade heterogênea e móvel. Culturas do outro lado do mundo que vão fazer casa noutros cantos. Fenômeno que transforma o mundo materializado e que se reflecte nos argumentos da prática

258 - ECHEVARRIA, Javier in SOLA-MORALES, Ignasi de Xavier Costa, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, op.cit., p.102/103

259 - Escreve Vitor Hugo: “De fato, desde a origem das coisas até o décimo quinto século da era cristã inclusive, a arquitetura é o grande livro da humanidade, a expressão principal do homem em seus diversos estágios de desenvolvimento, seja como força, seja como inteligência.”; HUGO, Victor, *The hunchback of Notre Dame*, in [http://www.entreculturas.com.br/wp-content/uploads/2010/07/The\\_Hunchback\\_of\\_Notre-Dame\\_ingl%C3%AAs.htm](http://www.entreculturas.com.br/wp-content/uploads/2010/07/The_Hunchback_of_Notre-Dame_ingl%C3%AAs.htm)

260 - Continua Vitor Hugo : “Mais tarde fizeram as palavras. Sobrepuseram a pedra à pedra, acoplaram suas sílabas de granito, o verbo experimentou algumas combinações. O dólmen (...) e o cromlech celtas (...) são palavras.”; idem, ibidem

261 - idem, ibidem

262 - “É o modo de expressão da humanidade que é totalmente renovado; é o pensamento humano despiendo uma forma e vestindo outra; é a (...) mudança de pele daquela serpente simbólica que desde os dias de Adão tem representado a inteligência.”; idem, ibidem

arquitectónica<sup>263</sup> que, no seio da heterogeneidade, se depara com a tarefa de possibilitar e potenciar a ampliação de modos de vida e da partilha de “projectos, ideias e afectos”<sup>264</sup> das “novas colectividades”.<sup>265</sup>

263 - São exemplo disto a contaminação do doméstico por dispositivos tecnológicos como a televisão, por exemplo, influente na disposição dos objectos da sala ( colocados ao redor da televisão os cadeirões e sofás organizam-se em torno dos acontecimentos do exterior); ou o “teletrabalho”, usando a expressão de Javier Echevarría, que traz o trabalho para o domínio doméstico.

264 - BAPTISTA, Luís Santiago, *Novas colectividades* revista arqa nº 107, Futurmagazine – Soc. Editora, Lda., Lisboa, 2013, p. 20

265 - idem, ibidem



Esfera de protecção do corpo.

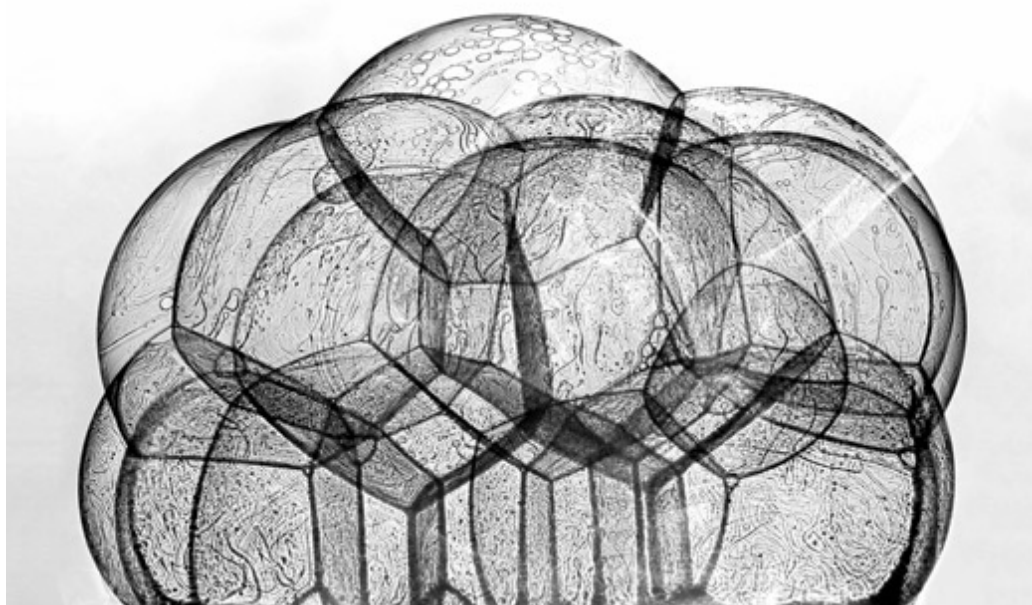
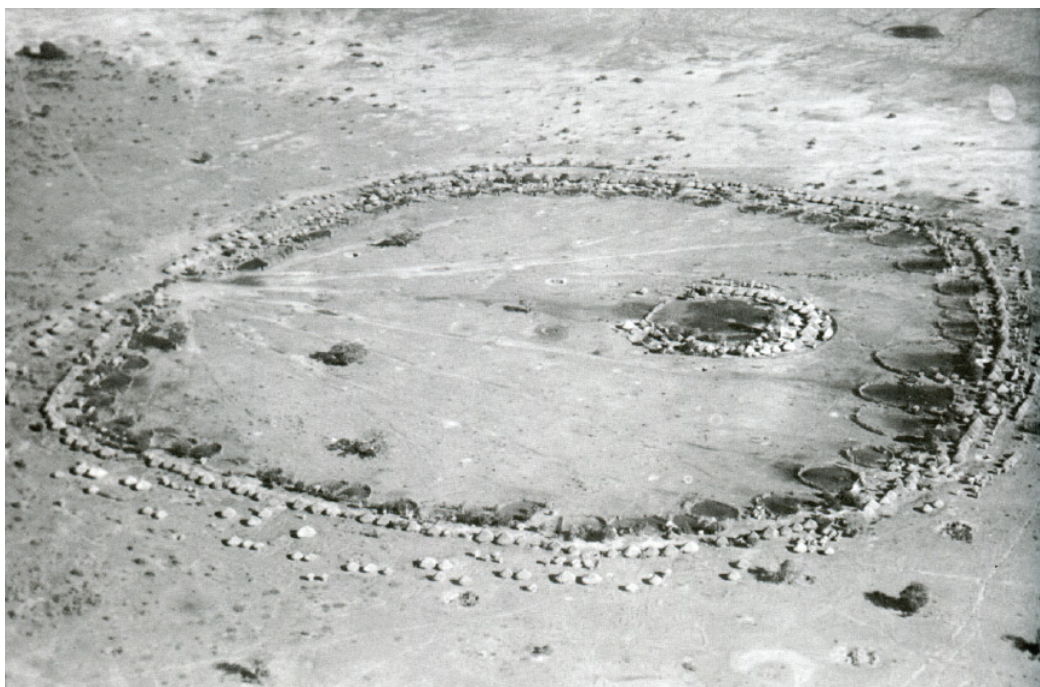
i51. registo fotográfico de Lennart Nilsson



Sugestão de uma representação rizomática .

i52. registo fotográfico de Lennart Nilsson





Morfologias: organização relativa a um ponto de referência e ausência de referência central

i53. em cima: vista aérea de uma aldeia na Zambia

i54. em baixo: Frey Otto, estudo de espuma



De ovo a lagarta, de lagarta a crisálida, de crisálida a borboleta. A lagarta constrói o casulo de onde sai a borboleta, para que possa existir enquanto borboleta.

i55. Metamorfose

## Ligações individuais

Consideremos diferentes tipos de ligações. Consideremos “ligações impostas pelo exterior” e ligações que vêm do indivíduo, pelas palavras de Gonçalo M. Tavares “há ligações colectivas, previsíveis, não imaginativas, (...) e, do outro lado, existem ligações individuais, privadas - no sentido em que não pertencem a mais ninguém e não são copiáveis (...) -, ligações que só podem ser realizadas por indivíduos livres”<sup>266</sup>.

Na cidade território de ruído sobretudo visual, onde os corpos se vêem permeados por uma “chuva ininterrompida de imagens”<sup>267</sup>, à arquitectura cabe um papel vital na estruturação das - chamemos-lhe assim - ligações individuais. Neste contexto fazemos menção a “uma tese defendida por alguns” a de que o “excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo pode levar a uma impossibilidade de ver imagens *não presentes*”. Enquanto se pensa e imagina isto, não se pode imaginar aquilo. Trata-se de um “excesso de imagens que barra a imaginação.

No território partilhado o papel estrutural da arquitectura nas ligações individuais é delegado, essencialmente, à habitação. Dentro, confortado pela tranquilidade das imagens domesticadas, a massa tornada silêncio envolve o corpo e oferece um espaço de previsibilidade e segurança para que se desenrolem as imagens do pensamento e do sonho privados. Um encerramento que pode, contudo, tornar-se bastante invasivo, assim como o encontramos nos versos de Natália Correia:

“O quarto é um homem elevado ao quadrado da desocultação.

Por isso o quarto é quadrado.  
É a quadratura do círculo da nossa vida  
no algures exasperante de uma cor  
informulada.

O quarto é o sítio onde nos tornamos  
visíveis, onde, por contradição,  
encontramos um corpo para que,  
estendidos a todo o seu comprimento,  
nos incendeie a loucura de não cabermos  
nele.  
O quarto somos nós mesmos a escorrer  
entre os nossos dedos numa água de

266 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p.512

267 - ITALO, Calvino *apud* PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, op. cit., p. 13

horas ainda vivas.

(...)

Porque o quarto ferozmente nos recolhe  
numa arrepiada maçaroca de sentidos  
abertos por relâmpagos de palavras  
indizíveis.”<sup>268</sup>

Na recolha do indivíduo contemporâneo ao apartamento podemos ver, nas palavras de Sloterdijk uma “censura antropológica”<sup>269</sup>. O filósofo apresenta duas evidências do carácter social e psicológico contemporâneo: o apartamento e o estádio desportivo. O primeiro enquanto evidência de uma emancipação individual relativamente ao tradicional modelo de família, o segundo enquanto exemplo da aglomeração das massas em torno do espectáculo.

O apartamento, será refúgio. Aí, onde as paredes isolam o corpo, parece dar-se início, muitas vezes, a um auto-confronto, em que o sujeito, tornado objecto, se analisa a si mesmo. É aliás, na participação da arquitectura na construção de um dispositivo de auto-observação que P. Sloterdijk encontra motivos para “o fascínio de Le Corbusier pelas construções monásticas (...); pois [segundo o filósofo,] nas celas monásticas terão aparecido os primeiros germes da forma moderna de sujeito”, “nesses habitáculos para o auto-recolhimento”, escreve ainda P. Sloterdijk, “levou-se a cabo a acumulação originária da atenção alerta, desde a qual – após a inversão da orientação fundamental metafísica da transcendência à imanência – havia de desenvolver-se o individualismo moderno de estilo ocidental”<sup>270</sup>. Uma hipótese que coloca, assim, a arquitectura como suplemento do corpo capaz de redireccionar a sua atenção.

268 - CORREIA, Natália, *O quarto é o homem elevado ao quadrado* in <http://arvoresventomontanhas.blogspot.pt/2013/03/natalia-correia-o-quarto-e-o-homem.html>

269 - “Se se considera que um ser do tipo homo sapiens se torna o que ouve, o trânsito à auto-sintonização opcional dos indivíduos significa uma censura antropológica.”, SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p.453

270 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 448



“A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel.”  
BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço*, op. cit., p.317

i56. Escher, auto-retrato sobre uma esfera, 1935

### co- isolamento

Escreve José Gil que “se a afirmação individual é a primeira tendência fundamentalmente humana, a participação cósmica é a segunda.”<sup>271</sup>

Bernardo Soares, o heterónimo de Fernando Pessoa, é exemplo da dinâmica que coloca o corpo entre o isolamento e a sua vontade de expansão. “Há constantemente uma habitação de um quarto, sobretudo de um quarto obscuro que tem duas linhas de fuga que marcam o habitar do Bernardo Soares. Uma é a janela, uma abertura cuja linha de fuga se espraia, através das forças da visão, sobre a cidade que é o território (...) e é através dela que o seu corpo é investido. E, depois, há o fundo do quarto, (...) que é como uma rede subterrânea e cósmica de forças e de abertura”<sup>272</sup>. Dois elementos, a janela e o fundo do quarto, que movem Bernardo Soares entre duas imensidões. Ou uma só. Dois elementos, capazes de transformar as proporções humanas; elementos de medidas finitas, à escala humana, onde cabe o infinito.

Neste ponto, deixa-se o fundo do quarto para seguir na direcção da janela. A janela contemporânea é bastante telemática. Por meio dela o sujeito contemporâneo admite participações exteriores no diálogo interior, uma “auto-simbose”<sup>273</sup> que, dentro de casa, substitui as relações da família tradicional. Contudo, se por meios telecomunicativos o sujeito contemporâneo vê o seu território alargado como nunca antes, na medida em que, se pode pôr a par das últimas descobertas astronómicas, dos acontecimentos globais, ou das conquistas científicas à nano-escala, esse é, em grande medida, um alargamento virtual: como na janela que rasga a parede e que ganha uma dimensão de janela-cenário, a janela telemática, janela-ecrã, reserva também um afastamento relativamente ao corpo, há um mundo que chega a casa, essencialmente, por via da visão. Neste contacto com o mundo, paradoxalmente, sem tacto, desenvolve-se uma relação mais próxima com a vizinhança virtual do que com a local.

O afastamento pode encontrar entre as suas causas a defesa das “sensações” e “acontecimentos interiores, privados e absolutamente impartilháveis” de cada um, “se o real exterior pode ser discutido, se pode ser alvo de concordância ou discordância, o interior”<sup>274</sup> não. Mas, podemos vê-lo também, num outro sentido, como manifestação de um - citando Marx (1818 - 1883) - “modo de produção que isola uns de outros, em vez de (...) pôr em contacto recíproco.” Modo de produção, que será equivalente a dizer, modo de habitar. Marx assim se referia à organização camponesa em França, no entanto, estas palavras não perdem todo o sentido se as fizermos referir ao modo desarticulado em que nos organizamos hoje. Continuava

271 - GIL, José, *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*, op. cit., p. 91

272 - idem, ibidem

273 - expressão utilizada por Peter Sloterdijk em *Esferas III: Espumas*

274 - TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, op. cit., p. 134

Marx: “a parcela, o camponês e a família; ao lado outra parcela, outro camponês e outra família. Assim a grande massa da nação francesa forma-se pela simples adição de magnitudes homólogas, como um saco de batatas, por exemplo, forma um saco de batatas”, “os isolamentos, que impedem que os habitantes das parcelas levem a cabo o trânsito do modo de ser de uma classe em si a uma classe para si.”<sup>275</sup>

Neste assunto P. Sloterdijk é peremptório. Recorrendo ao exemplo do apartamento, escreve: “assim como o modernismo soviético se condensou no mito da vivenda comunal”, que havia de ser marca “do Novo Ser Humano, adequada para o coletivo, assim se centra o modernismo ocidental no mito do apartamento, onde o indivíduo liberado, flexibilizado no fluxo de capital se dedicada ao cuidado de relações consigo mesmo”<sup>276</sup>.

Contudo, se o empilhamento habitacional satisfaz na protecção do indivíduo e dos seus acontecimentos impartilháveis, a separação por paredes e lajes comuns, pelas quais resultam, muitas vezes, comunicações indesejadas, denunciam um co-isolamento e a feliz inevitabilidade de um território de habitar partilhado. Como “dispensador de conforto e distanciador [o apartamento], continua a ser um espaço do mundo”. “Aberta ao mundo, ainda que longe, a egosfera” como P. Sloterdijk chama ao apartamento “permite a entrada a partículas de realidade, ruídos, sensações, compras, achados e convidados escolhidos.”<sup>277</sup>

275 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 432

276 - idem, ibidem, p. 433

277 - idem, ibidem, p. 432





Ligar o corpo a dispositivos tecnológicos: uma forma de estender o corpo dentro de casa.

i57. Kurt Weinhold, "Man with radio (homo sapiens)"

## Ligações heterogêneas

### intimidade alargada

“(…)

Do muro nasce a coluna  
O muro fez bem ao homem.  
Com a sua grossura e força  
protegeu-o da destruição.  
Mas em breve a vontade de olhar para fora  
fez o homem esburacar o muro  
e ao muro doeu muito, e disse,  
‘Porque me fazes isto?’

(…)

E o homem respondeu  
Vejo coisas maravilhosas lá fora

(…)”

Retomemos a metáfora das esferas de P. Sloterdijk, voltemos ao seu mundo-espuma, desta vez, atentemos não sobre todo o conjunto mas sobre a sua unidade base: a “microesfera”. Microesfera é o nome que P. Sloterdijk dá ao “espaço interior produzido pela proximidade entre humanos” e que caracteriza “como um sistema de imunidade espacial anímico”, um espaço “muito sensível e capaz de aprender.” A microesfera vem, na tese do filósofo, contrapor-se a um pensamento elementar do qual é herdeiro o pensamento filosófico e científico ocidental - baseado na substância simples indissolúvel. Vem, assim, a uma simples contrapor uma base complexa. “O acento põe-se na tese de que é o par, e não o indivíduo, que representa a magnitude mais autêntica; isso significa, por sua vez, que, frente à imunidade-eu, a imunidade-nós encarna o fenómeno mais profundo.”<sup>278</sup> Como alega P. Sloterdijk, “o espaço humano está formado desde o princípio, literalmente *ab* útero, primeiro bipolarmente, pluripolarmente em etapas mais desenvolvidas; possui a estrutura e dinâmica de” um “entrelaçamento (...) de seres vivos. Nela vale a lei de incorporação por assimilação (...). Trata-se de um espaço híbrido elástico, que responde à deformação não só com a recompustura, mas com a expansão.”<sup>279</sup>

Este espaço de fricção, humano, é o que trata também a arquitectura. Há, neste contexto, uma ideia de Diller+Scofidio sobre a arquitectura, que nos cativa, e que, segundo conta Frédéric Flamand, faz corresponder a arquitectura ao “ ‘que

278 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p. 15

279 - idem, ibidem, p. 18

se passa entre a pele de um homem e um outro homem', donde o seu interesse pelo corpo, a sua obsessão pelo corpo na arquitectura. Se eles falam de uma pessoa sentada numa cadeira, não é a cadeira que lhes interessa, mas o que (...) se passa entre a cadeira e a pessoa que se senta"<sup>280</sup>. Portanto, não será o objecto em si mas as sensações e acontecimentos que ele pode proporcionar.

No filme *El hombre al lado* podemos ver a acção desenrolar-se sobre a questão da fricção humana, nomeadamente, pela proximidade do espaço privado, doméstico, de dois personagens: Leonardo e Victor. Sobre Leonardo sabemos que é designer de profissão, que vive na casa *Curutchet* de Le Corbusier e que a vive como um museu - assumindo com as coisas uma distância contemplativa, a estima que dá à casa-objecto parece ser inibidora de uma ocupação expressiva. De Victor, o novo vizinho, só se conhece a figura.

O drama inicia-se quando Victor, à procura de luz, decide abrir uma janela em frente à janela da cozinha de Leonardo. "Preciso de um bocadinho de sol que vós não usais"<sup>281</sup> - é o seu argumento. Leonardo, vendo perturbada a previsibilidade quotidiana da casa *Curutchet*, mostra-se contrariado com a abertura do vão, alegando a sua ilegalidade. Do lado de Leonardo, a janela que era enquadramento visual, é agora ponto de contacto. A alteração na parede lisa, que fechava a sua intimidade, fã-lo agora participar numa intimidade alargada. Aquilo que até há pouco era uma parede inerte e previsível, ganha agora vida própria. Leonardo, que como nos diz o autor do filme, "é um tipo desenhado para funcionar bem em certos sectores mundiais, fala alemão, fala inglês, viaja"<sup>282</sup>, participa num mundo globalizado, no entanto não lhe é cómoda a relação de proximidade com alguém que vive a "três metros"<sup>283</sup> de sua casa.

Victor, o vizinho novo, em jeito de negociação apaziguadora, sugere entretanto a Leonardo: "vou fazer uma janela ao estilo moderno da sua casa (...) uma janela rectangular". A esta sugestão de Victor podemos vê-la como representativa de um fenómeno de contágio, na ponte construída entre os dois personagens e entre as duas casas, dá-se uma contaminação, o que temos então, não é uma soma de dois diferentes, a consequência é uma relação e não uma justaposição.

O episódio, sendo ficção, serve para lembrar a nossa problemática experiência colectiva. Se admitirmos que a arquitectura anda informada da nossa disponibilidade, ou indisponibilidade, para incorporar o outro, as nossas fachadas e as aberturas constrangidas que as permeiam serão manifesto de uma partilha e comunicação contidas. Na cidade, a vulgar fachada frontal é plano de resistência de um interior que não se deixa permear pelas coisas do exterior, ou dum exterior pouco afável a actividades íntimas. É plano que traça uma interrupção repentina

280 - VENTURA, Susana Ventura, *O Corpo sem órgãos da arquitectura*, op. cit., p. 225

281 - fala do personagem "Victor" no filme *El hombre al lado* de Mariano Cohn e Gastón Duprat, 2009

282 - DUPRAT, Gastón, realizador do filme *El hombre al lado*, em entrevista in [https://www.youtube.com/watch?v=uE7IzDQRI\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=uE7IzDQRI_s)

283 - DUPRAT, Gastón em entrevista in [https://www.youtube.com/watch?v=uE7IzDQRI\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=uE7IzDQRI_s)

entre o dentro e o fora.

“A porta quebra o espaço em dois, separa-o, evita a osmose, impõe a divisão. De um lado, “o eu e o seu lugar “do outro as pessoas, o mundo, o público, a política.”<sup>284</sup> “Na arquitectura retiramos um pequeno pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. (...) E isto implica outras coisas igualmente fanáticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior (...). Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público (...). É com isto que a arquitectura trabalha.”<sup>285</sup> Mas, a “fronteira (...), pertence a uma lógica de ambiguidade, ou ambivalência: o vazio da fronteira pode transformar o limite num cruzamento, uma passagem; ou o rio numa ponte. (...) Qualquer limite ou limiar tem um papel mediador, consente comunicação e permite a passagem.”<sup>286</sup>

Tomemos, por agora, como exemplo o projecto de habitação colectiva *Mulhouse* (2005). Entre as premissas do projecto, apresentadas aos vários arquitectos participantes, estava a recriação do espaço entre habitantes. Neste, como em outros projectos de Lacaton & Vassal, há um desdobramento de níveis de intimidade que, contra uma sensação vertiginosa, transportam o corpo, progressivamente, do recolhimento ao confronto com o domínio colectivo, no sentido interior-exterior, a esses níveis podemos fazer corresponder três círculos de uso: espaços nocturnos (zona de dormir), espaços diurnos (zona de comer/ estar partilhada) e o espaço-extra.

Em alternativa à franca visibilidade do pátio que existe no piso térreo, o espaço-extra pela amplitude e transparência possibilita uma relação ajustável com a rua, para que não seja inibidor, o sistema construtivo é manipulável pelo próprio habitante, que decide quando ver e quando ser visto. De policarbonato translucido, o espaço-extra, permite que se esteja no exterior com maior privacidade, assegurando, simultaneamente, luminosidade e privacidade visual.<sup>287</sup>

“Nem interior nem exterior, a estufa é simultaneamente um jardim de inverno e um terraço onde os usos enquadram os dois registos (...). Face a esta nova ambiguidade, oferecida aos habitantes que experimentam pela primeira vez este espaço híbrido” observa-se uma migração de objectos e usos da casa, “os móveis do interior (armários, bibliotecas, mesas, cadeiras e poltronas) são associados a móveis

284 - TEYSSOT, Georges, *Da teoria de arquitectura : doze ensaios*, op. cit., p. 189

285 - idem, *ibidem*

286 - BECKET, Samuel *apud* TEYSSOT, Georges, *Da teoria de arquitectura : doze ensaios*, op. cit., p. 254

287 - O apontamento destas características não esquece os problemas que resultam nas relações de proximidade da vizinhança; este sistema construtivo, assim como é permeável à luz, é-o também ao som, donde, como testemunham alguns habitantes, provem alguma insatisfação. Contudo, interessa aqui, principalmente, abrir a discussão sobre as relações entre o interior e o exterior, e como tal, esse factor não deverá ser tomado como inibidor. São referência os testemunhos no relatório *Analyse-évaluation La Cité Manifeste à Mulhouse*, do Institut Parisien de Recherche Architecture Urbanistique et Société

de jardim”<sup>288</sup>. Migram os objectos e com eles dá-se, necessariamente, uma migração das acções a eles associadas, há um ler, um comer e um descansar que agora se fazem de outra maneira.

O espaço-extra acontecendo na articulação entre público e privado será uma espécie de umbral alargado. Permite que se tragam qualidades do exterior para dentro de casa e simultaneamente a migração de actividades de interior. O seu grande contributo passa pela ampliação do território da realização da casa, como “sistema construtivo aberto é capaz de produzir urbanismo mediante a sua prolongação até à cidade que o aloja, mediante os dispositivos de progressão que a sua estrutura permite.”<sup>289</sup>

A questão da fronteira é, obviamente, demasiado grande para que se possa circunscrever pelas linhas da arquitectura, por outro lado, não se resolve à parte delas. Nas premissas da arquitectura poderá constar a de ser capaz de produzir condições que deixem em aberto as decisões sobre o limiar doméstico, que fiquem pois, a encargo dos corpos que aí habitam. Como exemplo, no projecto Mulhouse podemos reconhecer um *entre peles* aligeirado e adaptável; no lugar de uma fachada-máscara, temos, como um rosto vivo, um entre animado pelas disposições inconstantes dos seus habitantes; e que reflecte as negociações entre os dois lados do limiar.

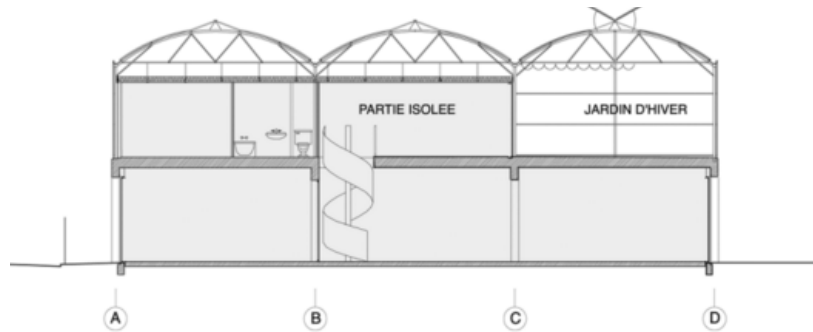
288 - GUTH, Sabine, LÉGER, Jean-Michel - IPRAUS, TRIVIÈRE, François-Xavier, Groupe Brémont, Institut Parisien de Recherche, Architecture Urbanistique et Sociétés, Laboratoire de recherche de l'ENSA, Paris, 2013, p. 223

289 - VASSAL, Jean-Philippe em entrevista com RUBY, Ilka & Andreas, *Tabula non Rasa: towards a performative contextualism*, 2G, GG, Barcelona, 2007, p.252



“A alteração na parede lisa, que fechava a sua intimidade, fá-lo agora participar numa intimidade alargada.”

i58. frame do filme *El hombre al lado* de Mariano Cohn e Gastón Duprat



Níveis de intimidade

i59 - i61. Lacaton & Vassal, Cité manifeste, Mulhouse, 2005



## atmosferas

A estufa de Lacaton & Vassal é mediadora, não só *entre a pele* humana, como também o é nas relações humanas com as outras coisas que fazem o mundo. Se no contexto colectivo de *Mulhouse*, o espaço-extra, voltado para a rua, no entre público/privado, fez centrar o discurso nas negociações com a vizinhança, na casa *Latapie* (1993), o espaço-extra, abrindo-se para o pátio privado nas traseiras, certamente dará lugar a outro tipo de relações na sua extensão, aqui, a atenção cai sobre as negociações com outro tipo de agentes, como a luz, o vento, o calor ou o frio.

Tendencialmente, a relação com o clima faz-se através do cálculo médio apoiado nos dias mais frios e mais quentes do ano “não se confia na inteligência do habitante para que um sítio funcione”, no “lugar de lhe dar essa confiança, e pedir a sua acção, entrega-se-lhe uma espécie de maquinaria pesada”.<sup>290</sup> A estufa de Lacaton & Vassal - além de mais económica - coloca-se como alternativa a essa indisponibilidade, expõe-se uma relação sinérgica do habitante no meio em que vive, do qual depende e sobre o qual pode agir; criando, transformando atmosferas.

Duas partes dão volume à casa: do lado da rua, sobre uma estrutura metálica e com revestimento de fibra de cimento, um corpo opaco; do lado do jardim, em policarbonato, a estufa, um corpo transparente, de “ar, luz, e movimento”<sup>291</sup>. Uma anatomia que expressa o “desejo simultâneo de visibilidade e invisibilidade, materialidade e imaterialidade, (...) característico da psique humana.”<sup>292</sup> “Um volume de madeira encaixada no interior da estrutura, atrás do revestimento opaco, define um espaço de inverno isolado e aquecido, aberto sobre a estufa e para o exterior, para a rua. A estufa está exposta a este e captura as primeiras radiações. (...) A mobilidade das fachadas este e oeste permite à casa passar de muito fechada para mais aberta, de acordo com as necessidades e desejos de iluminação, de transparência, (...) de protecção ou de ventilação. O espaço habitável da casa pode variar dependendo das estações, da menor dimensão, (...) à maior, incorporando todo o jardim no verão.”<sup>293</sup> A casa estende-se e retrai-se, permite-se assumir diferentes geografias, ao longo do ano ou ao longo do dia fazem-se migrações de acordo com as variações do clima e com as vontades do habitante.<sup>294</sup> O sistema construtivo permite uma relação fácil com o exterior, é fácil de manipular, entrar, sair, deslizar painéis, num gesto puxar as cortinas e ficar-se protegido. Uma casa que é como um

290 - BANHAM, Reyner, *Un hogar no es una casa*, 1965, in <http://www.ignacioazpiazu.com/ignacioazpiazu/cas/textos/Banham-Un%20hogar%20no%20es.pdf>

291 - DANA, Karine in *A propósito de Lacaton & Vassal: una tentativa de voz en off*, 2G -Lacaton & Vassal, op. cit., p.26

292 - PALASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*.op. cit., p. 100

293 - in <http://tectonicablog.com/?p=75724>

294 - “Alguns dispositivos tecnológicos elementares (...) completam a acção do usuário (...). O habitante é o actor principal das condições do seu próprio clima e de seus movimientos, segundo o seu (...) carácter.” VASSAL, Jean-Philippe in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, *El Croquis* N. 177-178, p. 8

*organismo vivo*, em que, pelos nomadismos domésticos, se tornam evidentes as trocas de energia entre corpo-casa-território.



A casa, não enquanto “uma questão de linhas, mas de carne e calor”

i62. Lacaton & Vassal, casa *Latapie*, Floriac, 1993

### natureza e artifício

*“Eu contemplava o jardim das maravilhas do espaço com o sentimento de olhar o mais profundo, o mais secreto de mim mesmo; e sorria, pois nunca me imaginara tão puro, tão grande, tão belo ! Em meu coração explodiu o canto de graça do universo. Todas essas constelações são tuas, estão em ti, não têm nenhuma realidade fora de teu amor!”*<sup>295</sup>

No capítulo anterior, Corpo de movimentos, a partir de P. Sloterdijk, foram referidos dois tipos de movimentos, dois ritmos construtores do habitar, um seguidor do compasso das estações, o outro familiarizado com os ritmos da máquina, neles, podemos reconhecer, duas maneiras distintas do homem viver no meio em que deu por si. Associados a esses dois ritmos, temos um momento em que no meio caótico, o homem se manifesta como ser pensante marcando simbolicamente o espaço. “Pode-se dizer, paradoxalmente, que o elemento do entorno, perturbação, é trocado pela aparição da ilha da alerta e da verdade”<sup>296</sup>. “A floresta é o expoente do natural: aí o medo faz casa. A cultura é assim a natureza a que retirámos o medo, como se este fosse uma substância, e esta substância desaparecesse com o acto de medir. Medir é apagar a floresta, é fazer o seu desaparecimento.” E temos um outro momento em que o homem se circunscreve num território de símbolos e linguagem que lhe são próprios. “Fazer desaparecer a Natureza ou ter a ilusão de que ela desapareceu é a marca da cidade.”<sup>297</sup> A modernidade fará parte desse modo de habitar, em que o homem vê como recurso exterior aquilo que denomina de paisagem, “a modernidade construiu e institui a noção de paisagem-objecto, um tipo de paisagem que se olha, se usa e se explora, porém com o qual jamais se estabelece uma relação de igualdade.”<sup>298</sup>

Hoje, temos uma natureza que deixou de ser “a parte selvagem e virgem do ‘ali fora’”. Ali fora existe um conglomerado, a herança moderna, um mundo no qual a natureza e artifício aparecem misturados.”<sup>299</sup> E, temos ainda, o temor de um desequilíbrio ecológico que coloca na agenda da arquitectura prioridades que se constroem no entendimento de uma vida a-paralela e profundamente envolvida nas coisas do mundo. A destituição do homem numa hierarquia de seres, rompe com o tipo de raciocínio elementar, característico da modernidade, que parte primeiro da coisa isolada, *a-coisa-em-si*, e depois para a relação entre elas. O desafio que se coloca à arquitectura é, cada vez mais, o de pôr em relação; mais do que inaugurar, conciliar; mais do que construir novo, regenerar; resolver combinações com actores

295 - MIŁOSZ, Czesław *apud* BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, Martins Fontes, São Paulo, 3ª edição, 1998, p. 320

296 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas.*, op. cit., p. 376

297 - idem, *ibidem*

298 - ÁBALOS, Iñaki, *O que é a paisagem?* in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.049/572/pt>

299 - idem, *ibidem*

diversos: geológicos, animais, climatéricos.

“É a natureza, dizem-nos desde há muito, que o homem teve necessariamente que transcender, em alguma medida, para surgir como homem. O problema humano é assim o problema do nosso lugar e da nossa acção no seio de todas as coisas existentes.”<sup>300</sup>

“As histórias contadas no interior de uma cultura oral” escreve David Abram, estão frequentemente, (...) profundamente ligadas à paisagem terrestre habitada por essa cultura. Ou seja, as histórias são profunda e indissolivelmente específicas de um lugar. (...) Ou, ainda mais precisamente, (...) maneiras de os locais terrestres poderem falar através das pessoas (...) que os habitam. Porque a fala com sentido não é vista - numa cultura oral - como uma capacidade exclusivamente humana, mas sim como um poder da própria terra envolvente, que os humanos compartilham”<sup>301</sup>

Na inclusão de agentes heterogéneos, nas novas relações com o clima e a biodiversidade, além da motivação instintiva de protecção da casa planetária, podemos ver a manifestação de um instinto criativo sobre o território naturalizado, uma procura de novos estímulos e uma forma de enriquecer a linguagem que constrói a cidade.

Além da responsabilidade que se coloca sobre a arquitectura, pela necessidade de “assumir em exercícios diários os bons costumes da sobrevivência comum”<sup>302</sup>, podemos ver, nesta direcção, a manifestação de uma necessidade revitalizadora. A possibilidade da casa se fazer permeável a uma vastidão viva e do corpo que a habita comungar numa “espécie de circuito aberto que se completa apenas nas coisas, nos outros, na Terra abrangente.”<sup>303</sup>

A casa *Cap Ferret* (1998) de Lacaton & Vassal é metáfora construída dessa abertura e comunhão. Comunhão entre natureza e artifício também. Em *Cap Ferret*, poder-se-á dizer que não se trata sequer de uma distinção entre natureza e artifício, um antes e um depois, mas de elementos que se juntam para construir uma situação presente.

Pensa-se sobre o existente. Preserva-se. Não porque possa ser imediatamente validado na condição de pré-existência, mas pelo seu valor específico. Para chegar à altura de onde se vê o mar, a casa eleva-se sobre o terreno e a vegetação. Preserva-se a vida desse chão, e constrói-se sobre ele, afastado, um outro chão, horizontal, que privilegia a acção humana - “gerar solos artificiais”, no entender de Jean-Philippe

300 - CRUZ, Maria Teresa, *O artificial ou a era do “design total”*, in <http://www.cecl.com.pt/publicacoes/publicacoes-dos-investigadores/119-maria-teresa-cruz/305-o-artificial-ou-a-era-do-design-total>, p. 4

301 - ABRAM, David, *Magia do sensível*, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano, op. cit., p. 186

302 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*. op. cit., p. 714

303 - ABRAM, David, *Magia do sensível*, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano, op. cit., p. 63

Vassal “é mais interessante que produzir volumes. Para estar de pé, caminhar, correr ou saltar” é preciso “um solo. Depois disso pode-se começar a adicionar divisões.”<sup>304</sup>

A casa faz-se tanto da mais recente estrutura metálica quanto dos pinheiros ou da vista para o mar. A inclusão destes elementos na casa será também a sua reinvenção: vistos de dentro, e por certo não só vistos, o mar e a praia tornam-se elementos domésticos, tal como os pinheiros, que atravessando o interior, enredados no edificado, se extraem da vegetação homogénea em que cresciam. Natureza e artifício encontram-se num tecido ininterrupto.

A casa *Cap Ferret* assemelha-se a um outro projecto de Lacaton & Vassal: o projecto *Eco quartier, La Vecquerie* (2009). Também aqui, a juntar ao aço e ao policarbonato, os elementos vivos que aí já marcavam presença são dados do projecto. As “novas casas, que parecem flutuar sobre a massa arborizada”<sup>305</sup>, guardam 20 metros de distância relativamente ao solo, projectadas sobre uma relação de interdependência entre os diversos elementos vivos que o território abrange. Ou, além de uma relação de interdependência, a exigência de uma convivência. Nessas casas, que se abrem, talvez possamos ler a ressonância de “um eco vindo do exterior”, como escreve Bachelard, “um apelo íntimo da imensidão.”<sup>306</sup> Um projecto metáfora do corpo que se completa nas coisas do mundo.

Mas neste projecto não se opta por preservar apenas, fomentar a biodiversidade é um dos objectivos. E, se tivermos em conta a disponibilidade dos espaços projectados, não é só das espécies vegetais ou animais que se fala: a estrutura metálica, resistente, constitui uma permanência disponível, o conjunto edificado não se instala como programa mas como espaço em espera, receptivo a diferentes culturas e modos de vida, receptivo a diferentes actividades.

No limite, “a ‘casa’ é pouco mais que um núcleo de serviços num espaço infinito”<sup>307</sup>. Manifestação da casa, em que se sugere a presença da memória da experiência de Jean-Philippe Vassal no deserto da Nigéria, na casa, uma metáfora da “visão singular do deserto como espaço desterritorializado absoluto, dos habitantes do deserto, das suas tendas, das suas roupas, das suas danças, do céu, das luzes e das estrelas. Ou, por outras palavras, há um agenciamento [de] Jean-Philippe que mistura o deserto com a criança africana, com a dança, com as estrelas e o céu: arquitectura nómada. Sem recurso a símbolos, sem recurso a imitações ou metáforas, unicamente pela transformação de uma matéria intensa (a duna, o vento, o corpo, o tecido que cobre o corpo, o gesto dançado...) em matéria de expressão.”<sup>308</sup>

304 - VASSAL, Jean-Philippe in *A Conversation with Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal* por Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, El Croquis N. 177-178, p. 12

305 - alusão a Lacaton & Vassal

306 - BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço*, op. cit. p. 320

307 - alusão a Lacaton & Vassal

308 - VENTURA, Susana Ventura, *O Corpo sem órgãos da arquitectura*, op. cit., p. 214









i66. Shigeru Ban, *Curtain Wall House*



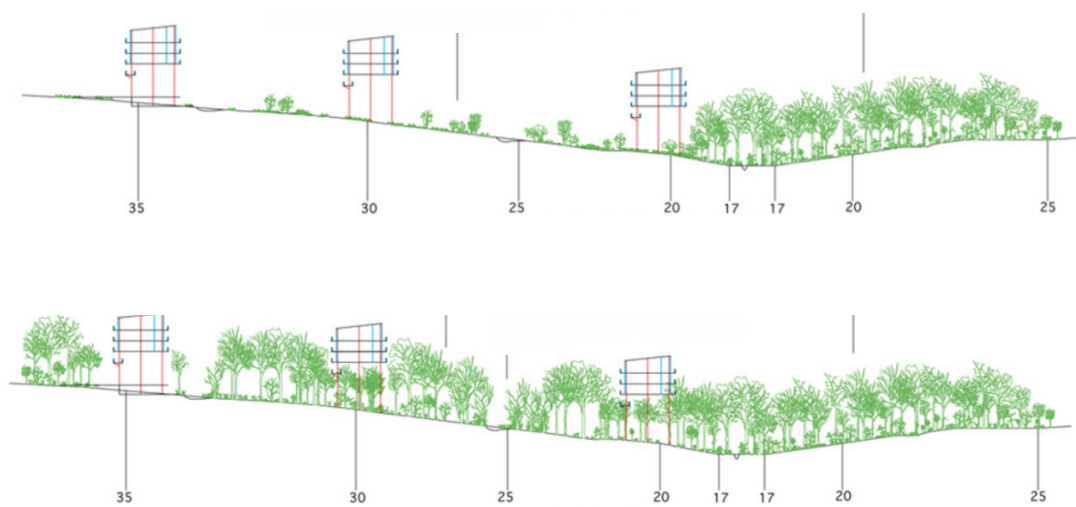
A nova estrutura vem reinventar o lugar: o mar chega acima refletido na chapa ondulada.

i67. Lacaton & Vassal, casa *Cap Ferret*.



“Um espaço em que a visão se encontra desviada sem pausa, atraída até uma distância interna, cavada e aberta pelo edifício, mas que não pertence ao edifício. Aquilo que se mostra não é um objecto, mas o que esse objecto pode mostrar e que sem ele permanece desapercibido: um espaço qualitativo, uma distância intensiva.”; RIVKIN, Arnoldo, *Epaciar: El horizonte post-mediático de la obra de Lacaton&Vassal*, El Croquis N. 177-178, p. 32

i68. Lacaton & Vassal, casa *Cap Ferret*, 1998



“Evolução da vegetação no local e periferia”, em cima: ano 1 vegetação existente; em baixo: vegetação de 10 a 40 anos.

i69. Lacaton & Vassal, *Eco Quartier, La Vecquerie*



“O interior distribui-se, expalha-se pelo exterior, ganha comprimento e largura, aumenta de volume: o corpo, o *organismo*, torna-se mundo.”, TAVARES, Gonçalo M., Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens. op. cit., p. 463

i70-i71. Eco Quartier, La Vecquerie, Lacaton & Vassal



## Epílogo

No mar heterogêneo de formulações sobre a questão o que é a arquitectura?, ou o que faz a arquitectura? convoca-se a que mais satisfaz: diz Alvar Aalto que o problema da arquitectura é o de colocar o mundo material em harmonia com a vida, e é deste problema, para que aponta Alvar Aalto, que vem o animo desta pesquisa.

Apontado o objectivo desta pesquisa o conteúdo dos segmentos que compõem a dissertação principia por extrair a arquitectura dum entendimento de fábrica de objectos e colocá-la como instrumento de dar forma à vida. Expressão de um corpo vivo. Uma relação entre corpo e arquitectura que assume dois sentidos, por um lado um corpo que imagina e constrói, para apoio dos seus movimentos e das suas relações, por outro as mutações que o construído provoca no corpo.

A colocação do corpo no centro desta pesquisa não terá sido o ponto de partida, ele surge como alinhavo da diversidade de temas a que se queria chegar, assim em cada um dos três segmentos é possível destacar uma questão principal que lhes dá forma. No primeiro, Corpo de Imaginação, a da submissão da arquitectura à imagem aparente, uma arquitectura para ver que exclui o corpo, ignorando os seus sentidos e a sua memória. No segundo, Corpo de Movimentos, voltado à habitação, fala-se da persistência de um entendimento da arquitectura enquanto coisa estática e a sua indisponibilidade para se adaptar às transformações do tempo assim como a sua inadaptabilidade à subjectividade do habitante, aos movimentos que lhe conferem a sua singularidade. Por contraste procura-se aqui explorar a arquitectura enquanto ferramenta construtora de possibilidades, pela qual não se remeta o corpo a uma posição de espectador e para isso encontra-se suporte, principalmente, na obra de Lacaton & Vassal. Por fim, o terceiro segmento, Corpo de Ligações, é referente às fronteiras que pela arquitectura se escrevem no espaço e que constituem também fronteiras no corpo. Pela arquitectura pode-se construir a privacidade e pode-se construir também a abertura e expansão do corpo. Se o muro separa, a janela liga. Neste contexto procuram-se ferramentas da arquitectura que permitam, mais do que construir fronteiras, construir pontes, para o que a obra de Lacaton&Vassal se apresenta mais uma vez um suporte fundamental.

Atravessam-se os 3 segmentos da dissertação e apresentam-se estes problemas como territórios de exploração do arquitecto, não sem antes lembrar o óbvio, que este é um contributo subjectivo: as interpretações, “as conclusões” como escreve Gonçalo M. Tavares “dependem da forma de olhar, do sítio para onde se olha, e das obsessões (muitas vezes biográficas) de cada observador individual.” E este caso não é excepção.

Levanta-se então o primeiro problema: o de uma arquitectura focada na sua aparência. Uma arquitectura óptica que ignora a carne do corpo que a ocupa. Se tudo o que experimentamos experimentamo-lo no corpo, se todas as experiências envolvem mais sentidos do que aqueles que possamos enumerar, quando pensamos em arquitectura ou quando se projecta há uma tendência a dar maior relevância à

experiência visual, tendemos a esquecer a arquitectura enquanto experiência que convoca os vários sentidos do corpo e que é estruturante na forma como lhes damos uso, que é também orientadora da nossa percepção. Mas nisto, nesta inibição dos sentidos, a arquitectura não está sozinha, é uma maneira nossa de usar o corpo, de nos compreendermos e pensarmos. Gonçalo M. Tavares num texto com o título “normalização (metodologias colectivas)” fala-nos de uma normalização do ensino “que é “uma forma de fixar o modo de ouvir e de ver. Aprender de determinada maneira é ouvir e ver de determinada maneira, e só falar nesses dois sentidos – a audição e a visão – porque a educação centra-se neles, esquecendo, quase por completo as divertidas aprendizagens pelo nariz, pela boca e a aprendizagem pelo tacto. Como o aluno vê não precisa de tocar. Os alunos caricaturando são seres sem boca; nariz e mãos (...). O corpo do estudante poderá ser desenhado com uns disformes e gigantes ouvidos e olhos. A boca lá ao fundo, quase desaparecendo, nada saboreia e de tempos a tempos responde a uma questão que nunca é colocada por si própria.”

Num contexto de supremacia visual Alberto Campo Baeza escreve quanto ao arquitecto que “a obsessiva obsessão do arquitecto na sua mesa de trabalho resolvendo “plantas” de habitação em que dá como certas as fachadas e os cortes, fez com que ele esquecesse demasiadas coisas” “estamos inundados por aquilo a que se convencionou chamar “desenho”. A começar pelos planos, transbordantes de (...) rotações, inflexões, facilidades, formas onduladas, deformações, etc. (...) Superabundância de elementos de desenho, desdobramento ornamental excessivo que procuram dissimular, pela quantidade de efeitos especiais, a vacuidade dos seus propósitos.” Este desenho a que se refere Campo Baeza será um desenho viciado em si mesmo que se afasta da habilidade de questionar pelas suas linhas a nossa posição no mundo. Como via de emancipação relativamente à soberania da imagem visual que coloca o corpo numa posição de observador, Pallasmaa propõe que se trabalhe uma imagem corpórea; por palavras suas: “uma imagem poética e corporea e uma imaginação generosa, desinteressada e genuinamente curiosa.” Uma imagem que se refere à experiência multisensorial do corpo e que falando aos seus múltiplos sentidos o expande, sentidos como: orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala ou iluminação.

É só no contacto com as coisas que entedemos como exteriores ao nosso corpo que o percebemos, neste sentido pensar a arquitectura enquanto aparência é reduzir a experiência do corpo, e assim, reduzir a nossa existência. É que mais do que observadores somos parte das atmosferas que criamos, existimos num meio de fenómenos físicos em que as formas e materiais com que nos encontramos se dirigem também à pele e músculos do corpo. É isto que expressa Pallasmaa quando escreve: “Eu enfrento a cidade com o meu corpo, as minhas pernas medem a longitude das arcadas e a largura da praça; o meu olhar projecta inconscientemente o meu corpo sobre a fachada da catedral, onde deambula pelas molduras e contornos, sentindo o tamanho das entrâncias e saliências; o peso do meu corpo encontra-se com a massa da porta da catedral e a minha mão agarra o puxador da porta ao entrar

no escuro vazio que há atrás. Sinto-me a mim mesmo na cidade e a cidade existe através da minha experiência encarnada. A cidade e o meu corpo complementam-se e definem-se um ao outro: habito na cidade e a cidade habita em mim.” Uma total interpenetração dos sentidos na cidade que não deixa lugar para traçar charneiras entre o que é corpo e o que é cidade. Entende-se que no lugar “de centrar a atenção sobre si mesma, a arquitectura profunda redirige a nossa consciência de volta ao mundo e a uma posição vital. Indo além da estética visual e das suas qualidades compositivas, a arquitectura evoca a nossa historicidade como seres biológicos, sensíveis e eróticos. Vivemos em espaços físicos mas também ocupamos estruturas e imagens mentais (...) as obras arquitectónicas constituem microcosmos completos criados pelo homem, representações poéticas de um mundo de vidas humanas. São metáforas existenciais vivas que guiam e articulam a percepção, a consciência e a emoção humanas”<sup>309</sup>, e que têm um tempo e uma duração.

Reflectir sobre uma prática da arquitectura focada na aparência levanta um outra questão: subjugada, muitas vezes, à procura da originalidade e a instantaneidade das imagens que se produzem ignora um corpo que se identifica com o meio em que se move e que se constrói continuamente no tempo, que armazena as experiências vividas sob a sua pele. As modificações no real concreto que perseguem os princípios da originalidade e da novidade ignoram uma memória que não é puramente abstracta, que é também constituída por volumes, escalas, formas ou cores, uma memória que é também física. E considerar a importância de reservar lugar às memórias do corpo não significa uma oposição à construção do seu futuro, ou sequer um contra-tempo. Vejamos o exemplo da transformação da Torre Bois le Pretre de Lacaton & Vassal: dizem os arquitectos que quando olham para os “blocos e torres construídos nos anos 60 nos suburbios” que vêem “as suas possibilidades e não as suas condições negativas.” Vêem “a capacidade do espaço para ser transformado (...), como alternativa à demolição e construção de novas habitações. Desde uma perspectiva distante qualquer um pode pensar que são francamente feias e que é impossível reconverte-las em algo distinto.” Mas “desde o seu interior percebe-se” a riqueza e o valor que cada família dá ao edifício, com os seus objectos pessoais, os seus animais ou a sua decoração. Há uma certa riqueza vital”, “visitar o edifício, um piso atrás do outro, família atrás de família, “permite-lhes “dar conta do valor” construído “pelas pessoas”. A conservação do interior das habitações no projecto é de certa forma uma preservação da memória de quem aí vive, das coisas com que fazem o seu dia-a-dia e com as quais construíram os seus gestos, uma matéria vital que é matéria de projecto.

Na fuga ao entendimento de uma arquitectura fábrica-de-objectos a obra dos arquitectos Lacaton & Vassal é rica em contributos: a arquitectura de Lacaton & Vassal traça um caminho que coloca os movimentos e relações humanas em primeiro plano, mais do que os objectos interessa-lhes resolver e criar situações, e por isso



a sua obra se coloca como protagonista nesta dissertação. Por outro lado, como dizem, interessa-lhes “fazer urbanismo a partir da partícula a partir da habitação.” E se falamos de afinidade entre corpo e arquitectura a habitação – simultaneamente espaço de refúgio e de liberdade do corpo -, será o espaço onde essa afinidade é mais expressiva como é ainda, com o rápido crescimento das cidades, “a coisa humana por excelência”<sup>310</sup>, a nível global, o grande desafio que se apresenta à arquitectura. E por estas razões nos centramos nela. Convocado um corpo de várias dimensões - de sentidos e de memórias- focamos a habitação, na qual o corpo encontra um centro privilegiado de interpretação dos seus próprios limites e da sua acção no mundo.

A partir desta mesma obra de L&V, a transformação da torre, introduz-se o segundo problema: o da disponibilidade do espaço de habitar: a sua abertura às transformações do habitante, a ampliação do tempo no espaço, espaço onde cabe o futuro, porque cabe a imaginação de quem habita.

No caso da transformação da torre a conservação do interior das habitações expõe o reconhecimento da mútua modelação entre o espaço construído e o habitante. E expõe assim, a incapacidade da arquitectura para construir casas completas. Essas só podem ser construídas pela prática, pelas vivências. Perante esse reconhecimento o que se projecta não deveria impor um estilo de vida em particular, mas manter a sua condição de projecto, um projecto-casa que se faz acompanhar do projecto de vida.

Subtrair a capacidade de conceber projectos-acabados não é subtrair trabalho ao arquitecto que poderá no diálogo com o habitante aproximar-se das suas práticas reais, definir espaço através das suas qualidades e sugestões, oferecer um espaço potencial que possa ser apropriado e usado, que possa levar o habitante a questionar-se sobre a sua ocupação. Uma disponibilidade de ocupação que contrasta com grande parte do nosso entorno que produzido pela lógica do mercado reproduz massivamente modelos de habitação indiferentes à inconstância do fenómeno de habitar e indiferente à necessidade de o pensar.

Sublinha-se neste ponto a negligência da concretização de movimentos singulares pela prática da arquitectura. A monotonia e determinação que impera nas nossas casas é sinal desse esquecimento. Por certo “este receio da monotonia é um desafio à busca da diferença que não pode resolver-se numa questão estética, porque se assim fosse, o resultado apareceria logo artificial, caricaturado ou inventado”<sup>311</sup>. Contudo, entende-se que a prática da arquitectura poderá conduzir à superação do modo de construir determinante e generalizado a que se tem associado, lembrar que a casa é uma construção de todos os dias de quem a habita, proporcionando abertura e suporte às flutuações das necessidades e desejos do habitante, para que na afinidade material e imaterial a casa se possa realizar.

310 - LEVI-STRAUSS, Claude *apud* Ábalos, Iñaki in *Una Cartografia Imaginaria*, 2G nº 60, op. cit., p. 7

311 - VIEIRA, Siza, *Imaginar a evidência*, op. cit., p.117

Se a arquitectura não é cenário mas parte da própria acção – o chão que é convite ao deslocamento, a porta que é convite a sair ou entrar, a janela que é convite a olhar além da sua moldura –, se pela arquitectura concretizarmos verbos como dormir, estudar ou comer, fixar o modo como essas acções se escrevem no espaço é de certa maneira fixar o modo como esse verbo se executa, é estreitar as possibilidades do habitante e inibir a expressividade dos seus movimentos. Na transformação da torre a adição do dispositivo-estufa e a extensão do espaço doméstico que daí resulta é um passo determinante para que “o vínculo imediato com as funções seja debilitado”, “a extensão da área da casa é”, neste sentido, “a incorporação de um maior número de possibilidades”

E aqui reside outro ponto relevante da arquitectura de Lacaton&Vassal: a prioridade de espaços de dimensões generosas, que vencem uma forma ultrapassada de pensar os espaços para habitar a partir de mínimos convencionados, limitados ao que o homem já sabe sobre si mesmo, às funções que atribui a si mesmo : um aumento do espaço para que o corpo possa folgar de uma circulação apertada entre memórias e automatismos, um aumento espacial que procura um aumento das possibilidades, do que- fazer e do como-fazer.

Por outra parte, este espaço acrescentado é uma forma de estender a casa não só pelos metros extra que a casa ganha, mas porque a abre à cidade. E aqui se levanta o terceiro problema apontado. É Alejandro Aravena quem diz que “mais vale um metro quadrado de casa bem localizado do que mais um metro quadrado de casa” colocando assim as relações do espaço de habitação com o território em que se insere como prioridade. Por esta via, a casa mais que a configuração de uma intimidade entre-muros será um centro a partir do qual se estabelecem relações. Há uma frase de Wittgenstein que diz: “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”, à adição do dispositivo-estufa na torre, que rompe com os limites anteriores, podemos vê-la como novo vocabulário introduzido nas habitações, novas situações, novos encontros dos sentidos do corpo. Na transformação da torre, pela adição do dispositivo-estufa, substitui-se a rigidez da fachada anterior – rigidez material e rigidez das relações do habitante com o exterior –, dá-se uma explosão do espaço doméstico para um volume de “ar, luz e movimento”. Agora, no lugar de uma fronteira fixa, há um limite nómada que coloca o habitante numa posição activa com a vizinhança - nas negociações entre o ver e o ser visto –, com toda a heterogeneidade de elementos que vêm constituir a sua casa, uma casa que se constrói com o céu e com o vento, com a luz, na relação com os quais se amplia o corpo. Extendem-se as práticas, as afecções e os sonhos.

Sublinha-se, assim, a necessidade de repensar os limites da casa, de proporcionar diálogo do que já existe, entre si, e com o que quer existir. Se como escreve P. Sloterdijk, citando Karl Marx, “as janelas estão para a casa como os sentidos para o corpo”<sup>312</sup>, a possibilidade de manipular as aberturas da casa será, de

312 - SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*, op. cit., p.441  
Reguera, Ed. Siruela, Madrid, 2003

alguma forma, ter controlo sobre o que se quer absorver, ver, tocar, sentir, ser. No corpo encontra-se uma matriz sensorial mais que humana, “formada reciprocamente com a multiplicidade de sons, cores, vidas de uma terra animada,” “isolarmo-nos dessas outras vozes é roubar aos nossos sentidos e mente a sua integridade.”<sup>313</sup> No encontro entre o dentro e o fora, no lugar de uma separação inerte e vertiginosa, poder-se-á construir um aperto de mãos: um lugar de negociações que, de alguma forma, possa permitir ao habitante fazer os seus ajustes, ter controlo sobre aquilo que quer que faça parte da sua intimidade.

O que é particularmente valorizador deste entre-estufa de Lacaton & Vassal, que faz ponte entre o interior da habitação e a cidade, é o seu carácter manipulável: ao habitante é dada a possibilidade de o adaptar à variação das suas vontades. É por isso, sobretudo, um espaço mediador, por ele constrói-se uma maior disponibilidade da casa para encontrar a cidade lá fora, mas sem que se ofenda a privacidade do habitante, que pode transitar da intimidade consigo mesmo a uma intimidade com a cidade. À escala doméstica, o projecto da torre é testemunho de um meio de actuar de Lacaton&Vassal perante os problemas da cidade: trata-se da preferência pela revitalização do existente, de ligar os seus fragmentos. No projecto de transformação da torre uma atitude cirurgica permite, mantendo as pessoas dentro das suas habitações durante o periodo de obras, requalificar as habitações a partir de 2 tipos de trabalho: os do interior, de renovação e instalação eléctrica e dos banhos, e os do exterior, na fachada. Com menos energia, tempo e dinheiro recicla-se o que já existe, numa atitude que encara a complexidade do existente e procura melhorá-lo em alternativa a uma tábua rasa. O que se faz é imaginar sobre o existente. Imagina-se sobre o imaginado. Não se trata apenas de preservar “uma riqueza vital” construída pelos habitantes, mas também de uma razoável gestão de recursos. Este caso é exemplo de um modo de agir a partir da escuta atenta da especificidade daquilo em que se vai intervir, e da sua requalificação a partir de um mínimo de acções. E é também testemunho de um olhar actualizado sobre a cidade à qual a planificação já não satisfaz e cuja complexidade exige um trabalho delicado de articulação dos diversos fragmentos que a compõem, escuta atenta dos movimentos e relações que aí se realizam.

Por entre estas coisas que dão forma à arquitectura de Lacaton&Vassal assim como pela consideração de uma imagem corpórea que é imagem território-comum do corpo e da arquitectura, quer-se deixar para trás a ideia, paradoxal, de projecto-acabado ou de projecto-objecto e colocar em primeiro plano os fluxos e ritmos dos corpos como matéria de projecto. É esta a direcção apontada no título *Corpo, fábrica do sensível*, sob o qual se encontra a rejeição de um corpo objecto ou espectante e se procura tocar a dimensão de um corpo ambivalente, singular e heterogéneo, cuja acção é construtora de um mundo sensível, comum.

313 - DAVID, Abram, *Magia do sensível, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano*, op. cit., p. 98

Se, são “posições e movimentos dos corpos (...) repartições do visível e do invisível” que a arquitectura empresta “às manobras de dominação e emancipação”<sup>314</sup>, será tarefa do arquitecto inquirir sobre essas posições, movimentos e repartições, continuamente. No seio da heterogeneidade, o arquitecto não deverá sentir-se impotente, pelo contrário, poderá explorar as suas ferramentas e a sua aplicação, o desafio que se lhe coloca é de aprender a cruzar os seus conhecimentos com outros de outras áreas que poderiam parecer não ser a sua. É-lhe pedido que seja um “artista polissémico, polifónico” e lembrar-se ainda, e sempre, que “trabalha com uma matéria humana que não é universal.”<sup>315</sup>

Se as interpretações que aqui se apresentam assumem o seu carácter subjectivo elas têm o objectivo de trabalhar sobre as ferramentas do arquitecto que mais do que matéria cristalizada trabalha com matéria viva. Contudo não se procuram sínteses remissivas, procura-se, parafraseando Ludmila Brandão, “afetar o corpo, convocando-lhe outros sentidos, à maneira de uma experiência corporal do espaço”, aqui, através das palavras e das imagens.

314 - RANCIÈRE, Jacques, *Estética e política : a partilha do sensível*, op. cit., p. 28

315 - GUATTARI, Félix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*, op. cit., p. 176



## Bibliografia

AALTO, Alvar, *A humanização da arquitectura in Teoria e crítica de arquitectura : século XX* / coord. José Manuel Rodrigues ; selecção Ana Tostões, Jorge Figueira, José António Bandeirinha...[et al.], Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2010

ÁBALOS, Iñaki, *A Boa vida : visita guiada as Casas da Modernidade*; trad. Alicia Duarte Penna, Gustavo Gili, Barcelona, 2003

BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço*; trad. António de Pádua Danesi, Martins Fontes, São Paulo, 3ª edição, 1998

BARBARIN, Ruiz, Antonio, BARBARIN, Antonio Ruiz, *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada*, Barcelona, Caja de arquitectos, 2008

DAMÁSIO, António, *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologia do sentir*, Europa-América, Mem Martins, 2003

DAVID, Abram, *Magia do sensível, (A): percepção e linguagem num mundo mais do que humano*; trad. João C.S. Duarte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1ª edição, 2007

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 3; trad. Aurélio Guerra. Edições 34, São Paulo 1995

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, Vol.5; trad. Aurélio Guerra. Edições 34, São Paulo, 1995

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *O anti-édipo : capitalismo y esquizofrenia*; trad. Joana Moraes Varela, Manuel Maria Carrilho, 1995 Assírio & Alvim, Lisboa, 1995

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; trad. Raquel Ramallete, Petropolis: Editora Vozes, 34ª edição, 1986

GIL, José, *Movimento total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água, Lisboa, 2001

GUATTARI, Felix, *Caosmose: Um novo paradigma estético*; trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leao. Editora 34, 1992

LATOUR, Bruno, YANEVA, Albena, *Give me a gun and I will make all buildings move: An ANT's view of architecture in* <http://www.bruno-latour.fr/node/206>

LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*; trad. Ubirajara Rebouças, Editora Prespectiva, São Paulo, 6ª edição, 2009

MOOS, Stanislaus Von, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, 010 publishers, Rotterdam, 2009

OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Dafne Editora, Porto, 1ª edição, 2004

PALLASMAA, Juhani, *Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*; trad. Carles Muro Soler, Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição, 2014

PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the skin : architecture and the senses*. John Wiley & Sons, Chichester, 2005

PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*; trad. Albert Fuentes, Fundação Caja de Arquitectos, 2010

PEREIRA, Godofredo, *Objectos selvagens*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Guimarães, 2012

PITEIRA, Luís, *Regresso a casa: arquitecto na comunidade, experiências sobre o praticável*. FAUP, Porto, 2014

QUESADA, Fernando, *Del cuerpo a la red : cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*, Assimétricas, Madrid, 2012

RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível. Estética e política*; trad. Vanessa Brito, Dafne Editora, Porto, 2010

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*; trad. João Miranda Justo, Orfeu Negro, 2010

RODRIGUES, Susana Ventura, *O corpo sem órgãos da arquitetura*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013

RYKWERT, Joseph, *La casa de Adan en el Paraíso*; trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1974

SILVA, Agostinho, *Textos e Ensaíes Filosóficos II*. Org. de Paulo A.E. Borges Âncora/ Círculo de Leitores, Lisboa, 1999

SLOTEDIJK, Peter, *Esferas I: Burbujas : microsferología*; trad. Isidoro Reguera,



Ed. Siruela, Madrid, 2003

SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III: Espumas*; trad. Isidoro Reguera, Ed. Siruela, Madrid, 2006

SOLÀ-MORALES, Ignasi de Xavier Costa, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, Actar, Barcelona, 1996

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Editorial Caminho, Alfragide, 2013

TAVARES, Gonçalo M., *Arquitectura, natureza e amor, Opúsculo 14*. Dafne, Porto, 2008

TEYSSOT, Georges, *Da teoria de arquitectura : doze ensaios*. Coord. ed. Paulo Providência; trad. Rita Marnoto Edições 70, Lisboa, 2010

VEIGA, Alfredo C., ALBUQUERQUE, Durval Muniz, SOUZA, Alípio, *Cartografias de Foucault*, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2008

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura; trad.* Astrid Grabow Gustavo Gili, Barcelona, 2005

Brigitte, FLECK (Ed.), Álvaro Siza: *Desenhos Urbanos*. Birkhauser, Basel, 1994.

### **Periódicos**

2G: Revista Internacional de Arquitectura, n 60- LACATON&VASSAL, *Recent Work*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012

Revista arqa, Futurmagazine – Soc. Editora, Lda, maio 2013; Lisboa

### **Websites**

TURREL, James in <http://alfalfastudio.com/light-and-space-james-turrell/>

CRUZ, Maria Teresa, *O artificial ou a era do “design total”*, in <http://www.cecl.com.pt/pt/publicacoes/publicacoes-dos-investigadores/119-maria-teresa-cruz/305-o-artificial-ou-a-era-do-design-total>, p. 4

## Índice de imagens

- i1. Masaccio, pormenor de *Expulsão do Paraíso*, in <http://www.geocities.ws/danagui.geo/expulsos.html>
- i2. gravura de Albrecht Dürer, in [https://commons.wikimedia.org/wiki/Albrecht\\_D%C3%BCrer](https://commons.wikimedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer)
- i3. Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, in <http://yosheh.blogspot.pt/2011/07/sao-tome.html>
- i4. Oskar Schlemmer, *Cabeça Abstracta*, in SLOTERDIJK, Peter, Esferas I: Burbujas : microsferología. Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 189
- i5. Francis Bacon, auto-retrato, in [http://www.artyfactory.com/art\\_appreciation/portraits/francis\\_bacon.htm](http://www.artyfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm)
- i6. Marcel Duchamp, *3 cerziduras-padrão*, in <https://oficinadapalavra.wordpress.com/>
- i7. Alberto Campo Baeza, *Caixa de Granada*, in <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/442154563>
- i8. Herzog & de Meuron, Dominus Winery, in [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic502069.files/dominus\\_winery.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic502069.files/dominus_winery.pdf)
- i9. Peter Zumthor, *Capela de Campo Bruder Klaus*, in <http://www.archdaily.com.br/br/01-55975/capela-de-campo-bruder-klaus-peter-zumthor>
- i10. James Turrell, da série Outside, Insight, in <http://alfalfastudio.com/light-and-space-james-turrell/>
- i11. Luis Barragán, *Casa Gilardi*, in <http://robhutcharch.com/luis-barragan-buildings/>
- i12. Louis Kahn, Assembleia nacional de Dhaka, Bangladesh, 1969, in <https://pt.pinterest.com/rtzfrtz1/20th-century-masters/>
- i13. Peter Zumthor e maquete do Museu da mina de zinco, in <http://ideasgn.com/architecture/zinc-mine-museum-allmannajuvet-peterzumthor/>
- i14. Eduardo Souto Moura, Café do Mercado de Braga, in <https://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/11/27/conversaciones-con-eduardo-souto-de-moura-xavier-guell/>
- i15. reconversão do Mercado de Braga em Escola de Música, 2004,
- i16. Le Corbusier, *Vila Savoye*, 1931, in [http://www.architravel.com/architravel/building/villa-savoye/villa\\_savoye\\_le\\_corbusier\\_1/](http://www.architravel.com/architravel/building/villa-savoye/villa_savoye_le_corbusier_1/)
- i17. Alvar Aalto, *Vila Mairea*, in [http://www.alvaraalto.fi/net/villa\\_mairea/en/index.htm](http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/en/index.htm)
- i18. Marcel Duchamp e *A fonte* numa exposição no Pasadena Museum of Art, in <http://artedescrita.blogspot.pt/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html>
- i19. Lacaton&Vassal, casa *Coutras*, in <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16>
- i20. *O homem microcosmos*, Esquema de influxos, in SLOTERDIJK, Peter, Esferas III: Espumas. Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 199
- i21. Kouros de Anavyssos encontrado em Attica, Grécia, in <https://www.pinterest.com/pin/558376053772441132/>

- i22. Anna Citelli e Raoul Bretzel, *Capsula Mundi*, in <http://www.capsulamundi.it/en/>
- i23. entrada em forma de vulva, frontespício da caverna rishi em Loma, Índia, in SLOTERDIJK, Peter, Esferas I: Burbujas : microsferología. Ed. Siruela,
- i24. pote em forma de peitos, da antiga dinastia Shang, in SLOTERDIJK, Peter, Esferas I: Burbujas : microsferología. Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 263
- i25. boca da caverna no Bosque Sagrado de Bomarzo, in SLOTERDIJK, Peter, Esferas I: Burbujas : microsferología. Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 267
- i26. Pórtico das Cariátides, in [http://recursostic.educacion.es/kairos/web/ensenanzas/eso/antigua/img/imagenes\\_comentadas/emergente\\_portico\\_cariatides.html](http://recursostic.educacion.es/kairos/web/ensenanzas/eso/antigua/img/imagenes_comentadas/emergente_portico_cariatides.html)
- i27. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini, in <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/architecture.html>
- i28. Le Corbusier, Modulor, in <http://thefunambulist.net/2012/04/29/architectural-theories-a-subversive-approach-to-the-ideal-normatized-body/>
- i29. Le Cornusier, modelo de montagem das células habitacionais da Unité de Habitation , in João Gaspar, O que faz uma casa?Notas sobre a arte de habitar, FAUP, Porto, 2013 p. 24
- i30. Jeremy Bentham , planta do Panóptico de Jeremy Bentham, desenho de Willey Reyeley, in [http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault\\_88.html](http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html)
- i32. Jardim Zoológico de Versalhes, in <http://chateau-versailles.npage.de/1-3-0-grand-parc-sonstiges.html>
- i32. Le Cornusier, *Plain Voisin*, in <http://coloringpages24x7.com/plan+voisin+drawings>
- i33. Terminal de contentores, Bremerhaven, in <http://www.bremerhaven.de/meer-erleben/unternehmens-park/windkraft/windkraft-rwe-innogy-nutzt-container-terminal.28382.html>
- i34. Albrecht Heubner, *Minimum Dwelling*, in <http://mondo-blogo.blogspot.pt/2010/10/worlds-smallest-house.html>
- i35. *Cité Napoleon*, in <http://unpetitpoissurdix.fr/2014/08/24/la-cite-napoleon/>
- i36. Jacques Tatti, frame do filme *Playtime*, in <http://www.brattlefilm.org/2015/06/30/playtime/>
- i37. Marta de Menezes, Desenho feito no interior do aparelho de ressonância magnética, in <http://martademenezes.com/>
- i38. Marta de Menezes, *Functional Portrait: Auto-retrato a desenhar*, in <http://martademenezes.com/>
- i39. Lacaton & Vassal, Druot, Hutin, transformação de 50 apartamentos, edifícios G,H,I, Grand Parc, in <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=40>
- i40. Lacaton & Vassal, Druot, transformação da *Torre Bois le Prêtre*, Paris, Lacaton & Vassal, Druot 2011 , in <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56>
- i41. posições de ballet clássico, in [http://www.ballet-pointe.com/Ballet-positions-ballet-terms.html/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178numero\\_636\\_id\\_arg\\_32152\\_16.htm](http://www.ballet-pointe.com/Ballet-positions-ballet-terms.html/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178numero_636_id_arg_32152_16.htm)

- i42. Steve Paxton, *in* [http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178numero\\_636\\_id\\_arg\\_32152\\_l6.htm](http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178numero_636_id_arg_32152_l6.htm)
- i43. Lacaton&Vassal, planta da Casa Coutras, 2000, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16>
- i44. Marta de Menezes, Inner Cloud, *in* <http://martademenezes.com/>
- i45. Lacaton & Vassal, transformação da Torre Bois le Prêtre, Paris, 2011, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=80>
- i46. Aixopluc, Cine Lídia, Riudecols, 2011, *in* <http://www.aixopluc.net/>
- i47. miCo : Mizuki Imamura & Isao Shinohara, casa em Komazawa, *in* <http://www.bamboonet.com.br/posts/uma-reforma-simples-e-poetica-em-toquio-assinada-pelos-arquitetos-japoneses-do-escritorio-mi-co>
- i47. Lacaton & Vassal, habitações HLM, Saint Nazaire, 2011, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=72>
- i48. Alejandro Aravena, Quinta Monroy, Chile, 2004, *in* <http://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental>
- i49. Ampliação do dorso de uma mão SLOTERDIJ K, *in* Peter, Esferas III: Espumas. Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 174
- i50. Bill Cherswick/Hat Burch, Conexões de internet no hemisfério norte, *in* SLOTERDIJCK, Peter, Esferas III: Espumas. Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 195
- i51-i52. registo fotográfico de Lennart Nilsson, *in* <http://oddstuffmagazine.com/a-child-is-born-incredible-photo-project-by-lennart-nilsson.html>
- i53. vista aérea de uma aldeia na Zâmbia, *in* João Gaspar, *O que faz uma casa? Notas sobre a arte de habitar*, FAUP, Porto, 2013
- i54. Frey Otto, estudo de espuma, *in* <https://www.smow.com/blog/tag/frei-otto/>
- i55. metamorfose, *in* <http://diariodebiologia.com/2010/12/borboletas-crisalidas-e-casulo-e-a-mesma-coisa/>
- i56. Escher, autorretrato sobre uma esfera, 1935, *in* [https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy/da\\_g\\_II-B-1.html](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy/da_g_II-B-1.html)
- i57. Kurt Weinhold, “Man with radio (homo sapiens)” *in* <http://www.buycanvasprints.com/artists/alphabet/k.html>
- i58. frame do filme El hombre al lado de Mariano Cohn e Gastón Duprat, *in* <https://www.pinterest.com/pin/159314905540903681>
- i59. Lacaton & Vassal, *Cité manifeste*, Mulhouse, 2005, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19>
- i60-i62. Lacaton & Vassal, casa *Latapie*, Floriac, 1993, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25>
- i63. *Chapels in Vals Valley*, fotografia de Hélène Binet, *in* <http://www.helenebinet.com/photography/projects/chapels-in-the-vals-valley.html>
- i64. Max Peintner, *A força inquebrantável da natureza*, 1970, *in* <http://www.hallmultimedial.at/glossardata/peintner1.html>
- i65. Lacaton & Vassal, casa *Coutras*, 2000, *in* <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16>

i66. Shigeru Ban, *Curtain Wall House*

i67. Lacaton & Vassal, casa *Cap Ferret*, 1998 in <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21>

i68. Lacaton & Vassal, casa *Cap Ferret*, 1998 in <http://www.archilab.org/public/1999/artistes/laca13fr.htm>

i69. Lacaton & Vassal, *Eco quartier, La Vecquerie*, Saint-Nazaire, 2009, in <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=66>

